

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE FILOLOGÍA**  
**Departamento de Filología Española I**  
**(Lengua Española y Teoría Literaria)**



**HUMOR Y PRAGMÁTICA DE LOS ACONTECIMIENTOS**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR**  
**PRESENTADA POR**

**Cristina Vega Solís**

Bajo la dirección del doctor

**Gonzalo Abril Curto**

**Madrid, 2002**

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Española I

# **HUMOR Y PRAGMÁTICA DE LOS ACONTECIMIENTOS**

Tesis Doctoral

**Cristina Vega Solís**

Director: Gonzalo Abril Curto

Madrid, Febrero de 1996



## AGRADECIMIENTOS.

Deseo agradecer a Gonzalo Abril, director de este estudio, por haber hecho de esta figura la de un crítico y conversador indispensable.

A Raúl por haberte entremezclado con mi voz y haber hecho de este tiempo una situación vivida.

A Jerry Palmer y Cristina Peña-Marín quiero agradecerles su disponibilidad y su aportación a la discusión de determinadas ideas de este trabajo. A Jesús Sánchez Lobato por la atención dedicada.

Quisiera recordar a todas las amigas y amigos que me han prestado sus conversaciones, su tiempo y sus comentarios, en especial a Mellony, a Satinder y, claro está, a Iván por convertirse en la primera fuente humorística de este estudio.

Doy las gracias a los sufridos escribas que se han enfrentado al desastre ortográfico, estilístico y de edición: Mariano, Raúl, María José, Antonio y Carlos. A Olatz y Juan Pedro porque sin vuestra hospitalidad no hubiera salido del bache.

Por último, quisiera mencionar a mi familia y agradecer a todas y todos el haber estado ahí durante todo este tiempo, en especial durante los revueltos momentos de enfermedad.

A Tina,  
por una pelea que comenzó cuando yo  
debía empezar a leer y a escribir.

"Estudiar la vida cotidiana sería tarea completamente ridícula, y condenada en primer lugar a no aprehender su objeto si no se propusiera explícitamente estudiar esta vida cotidiana para cambiarla."

G-E. Debord

# Indice

## Introducción.

Olvido y cuidado de la situación. (I)

La vivencia de la palabra. (VIII)

"Problemas preliminares a la construcción de una situación." (XVIII)

Humor, multi-tonía y liberación. (XXV)

Ejercicio de reconstrucción de la investigación. (XXX)

Notación y organización del texto. (L)

## I. Motivos de humor. Problemas en torno a la investigación del humorismo.

1. La verdadera naturaleza del humor. (1)

2. La cognición humorística: bisociación, incongruencia, inversión y ambivalencia. (18)

3. Las teorías del control. Mary Douglas y la exterioridad de lo social. (28)

4. Los acontecimientos del humor. (39)

4.1. Lenguaje, juegos de lenguaje y reglas de lenguaje en Wittgenstein. (39)

4.2. Juegos de humor: dimensión lingüística y discursiva. (43)

4.3. El entramado de la enunciación humorística. La relación entre ficción e interacción. (57)

5. ¿Un marco para el humor? (76)

5.1. La entrada en el marco humorístico. Raskin y el modo de comunicación "non-bona-fide." (76)

5.2. La acción concertada. Bateson, Goffman y la definición de un marco para vivir. (83)

5.3. ¿Qué hacer del humor? (94)

## II. El humor situacional en la conversación. Tomaduras de pelo, burlas, desvaríos, chismes e insultos en broma.

1. El humor situacional como unidad discursiva. (103)

2. Los géneros del humor situacional. (115)

2.1. Criterios de clasificación. (115)

2.2. Ocurrencias, tomaduras de pelo, insultos en broma, chismes y desvaríos. (122)

3. La orientación de los participantes en los episodios de humor situado. (139)

3.1. Formas de subjetividad en la enunciación: posiciones, alineaciones y papeles actanciales. (139)

- 3.2. Papeles actanciales en las burlas. (144)
- 3.3. Alineaciones generales. (151)
- 4. Derechos y responsabilidad en los cotilleos. (154)
- 5. La organización como forma de intervención en las tomaduras de pelo. (159)
  - 5.1. Organización global del episodio. (159)
  - 5.2. Instigación y contestación. El problema de la organización preferente. (172)
  - 5.3. "Quedarse con alguien" turno a turno. (182)
  - 5.4. Reírse para que se rían. Algunos apuntes sobre el papel de la risa. (186)

### III. Aspectos interactivos y enactivos en las anécdotas humorísticas.

- 1. Narrar la experiencia personal. (193)
- 2. La anécdota graciosa en la encrucijada de dos órdenes de acontecimientos. (200)
  - 2.1. Técnicas y efectos de anclaje. (203)
- 3. El entramado de la anécdota conversacional. (209)
  - 4.1. Narraciones trampa y narraciones dialógicas. (210)
  - 4.2. Aspectos interactivos de la anécdota. (223)
- 5. La performatividad de la anécdota graciosa. (233)
  - 5.1. Credibilidad, autenticidad y licencia en la narración anecdótica. (238)
  - 5.2. La "viveza" del discurso referido. (249)
  - 5.3. Dinamismo, repetición y virtuosismo. (258)
- 6. Reflexiones finales a propósito de "El narrador" de Benjamin. (263)

### IV. Mecanismos pragmáticos del humor situacional.

- 1. La cuestión del marcador humorístico. Juegos verbales y juegos pragmáticos de sentido. (271)
- 2. Introducción al juego de sentido. (276)
- 3. Adhesión y extrañamiento en el campo ilocutivo. (281)
- 4. La burla ilocutiva o de cómo hacer juegos con palabras. (291)
- 5. Valores de la reflexividad en el discurso. (303)
- 6. Los fenómenos de la ironía. (312)
  - 6.1. Insinceridad, ¿qué insinceridad? (312)
  - 6.2. Usar, mencionar (y no tirar). (317)
  - 6.3. La distancia enunciativa propiamente humorística. (322)
- 7. Ironía, sobreentendido y presuposición en la práctica humorística. (311)
  - 7.1. Sobreentendido y asignación de sobreentendido. (311)

7.2. La distancia enunciativa en los sobreentendidos graciosos. (338)

8. La proliferación del sentido. (342)

## V. La dimensión interpersonal. Subjetividad e intersubjetividad en el humor de situación.

1. Subjetividad e intersubjetividad en la actuación discursiva. (347)

2. La actividad humorística en la charla informal. (360)

2.1. Entramado conversacional y “micropolítica de la conversación”. (360)

2.2. La charla y la “promoción del placer social de conversar”. (367)

3. Hacia una pragmatística de los temas humorísticos. (372)

3.1. El tema como noción discursiva. (372)

3.2. Análisis temático-afectivo. (380)

3.3. Selección y gestión de los temas humorísticos. (382)

4. Vectores temático-afectivos. (387)

4.1. Referentes particularizados, referentes estereotipados. (389)

4.2. Aberración y alteridad. (393)

4.3. Encarnación y personalización. (405)

4.3.1. La experiencia humorística del cuerpo. Corporeización, descorporeización y tabú. (405)

4.3.2. Territorios del yo. La “personalización” de los temas de humor. (415)

5. La percepción humorística de identidades situadas. (418)

5.1. Juegos de exclusión, juegos de diferencia. (418)

5.2. Competencia y regímenes de conocimiento. (425)

5.3. Relaciones y prácticas sociales. (436)

Ejercicio para concluir. (443)

Anexo. (453)

Bibliografía citada. (499)

# Introducción

## **Olvido y cuidado de la situación**

La *disyuntiva de olvidar o cuidar la situación* recorre, en lingüística, un extenso periodo de tiempo que arranca de la dicotomía *langue/parole* establecida por Saussure (1983(1915)), y que sólo recientemente ha alcanzado una quiebra sustancial. No se trata en modo alguno de un tiempo de fractura, alternancia y/o intercambio periódico entre el “enfoque estructural” de la lengua —totalmente despreocupado de la situación en que se produce la acción comunicativa— y el “enfoque contextual” —atento a todo aquello que se compone con el habla— como sugieren algunos sino, más bien, de una simultaneidad autónoma, asimétrica e indiferente en la que la estructuración y la abstracción de los signos respecto a los acontecimientos que los ponían en existencia se erigían en auténtica medida de exactitud, formalización y, en definitiva, de la ansiada científicidad que reclamaban para sí las ciencias sociales en general y la lingüística en particular.

Paralelos a la eclosión de la lingüística estructural y posteriormente de la generativa ya se desarrollaban movimientos “invisibles” de *contextualización* entre los que se contaba la **etnografía del habla**, la **sociolingüística**, la **semiótica**, la **sociología de la vida cotidiana**, la **etnometodología** —en particular, en lo que se refiere al **análisis de la conversación**— y, más recientemente y con una vocación globalizadora, la **pragmática** y el **análisis del discurso**. Mientras algunos siguen pensando que es posible la independencia, la compartimentación “pacífica” de los campos lingüísticos<sup>1</sup>, otros no dudan hoy en

---

<sup>1</sup> En un reciente manual de pragmática, M. Victoria Escandell Vidal apuesta claramente por una demarcación de las tareas que incumben a los campos implicados en el análisis de la lengua. Al final de la obra se puede leer lo siguiente: “La pragmática no necesita, por tanto, despojar a la gramática de su territorio natural: la pragmática toma en consideración los factores extralingüísticos que configuran el acto comunicativo, mientras que la gramática debe limitarse a los elementos estructurales; la pragmática maneja unidades escalares, mientras que la gramática maneja unidades discretas; la pragmática ofrece explicaciones funcionales y probabilísticas, y la gramática, en cambio, debe dar explicaciones formales y falseables; finalmente, la pragmática evalúa los enunciados en términos de adecuación discursiva, y la gramática lo hace en términos de corrección gramatical. La pragmática no debe verse, pues, como un modo nuevo y más amplio de concebir la gramática de siempre, sino más bien como una

afirmar que la pragmática —lejos de ser el lugar de los “residuos”— se insinúa por todas partes impidiendo cualquier dominio que no contemple la lengua en relación a la experiencia: al conjunto de presupuestos implícitos, actos inmanentes y transformaciones intersubjetivas que movilizan los enunciados en su efectua- ción real. Pero la aceptación del modelo pragmático no basta por sí misma. Hablar de pragmática significa acondicionar una serie de instrumentos suscepti- bles de analizar, según su carácter singular y complejo, las ocurrencias del habla, entre ellas las humorísticas.

Con respecto a este propósito general, desde la pragmática lingüística no siempre se ha sabido renunciar al afán de establecer un aparato universal y abs- tracto. Es evidente, en este sentido, que el esfuerzo por establecer unidades de habla y por caracterizar los procedimientos de significación contextual aparece influido por la sistematización y consiguiente homogeneización de los aconteci- mientos comunicativos. Además, y en este mismo orden de problemas, existe una clara despreocupación por los *procesos subjetivos* que se ponen en marcha du- rante la interacción, así como por el modo en que dichos procesos “enganchan” o interfieren con otras prácticas sociales.

Lo que hoy mueve al entusiasmo es la extensión generalizada de la prag- mática en tanto *saber contextualizado* y sobre lo que ahora es preciso interro- garse es sobre el sentido de la misma: ¿qué pragmática?, ¿cómo la pragmática? y finalmente ¿para qué la pragmática?

Esta tesis trata de un conjunto de prácticas eminentemente verbales que emergen con frecuencia en la *experiencia cotidiana*: “tomar el pelo” o bur- larse, contar anécdotas, cotillear, desvariar, insultar en broma, “vaci- lar” o “quedarse con alguien” y mostrar ingenio. Por el momento y con cier- tas reservas convengo —invito a las personas que lean a convenir conmigo— que estas prácticas comunicativas comparten: (1) un destacable *componente lúdico*:

---

manera distinta de contemplar los fenómenos que caracterizan el empleo del lenguaje, y de acercarse a su conocimiento.” (1993:271)



decimos que son divertidas, graciosas, entretenidas y juguetonas; (2) una *disposición contextual o situacional*: surgen al calor de unas circunstancias concretas y fuera de ellas no sólo pueden resultar poco graciosas sino incluso incomprensibles y (3) una *dimensión interpersonal* transparente: establecen modelos de intersubjetividad precisos que versan, a menudo, sobre los propios actores del intercambio. Mi propósito es estudiar todas y cada una de estas dimensiones de la enunciación humorística partiendo de la singularidad de los acontecimientos en los que el humor se pone a funcionar.

Tanto los procesos interpretativos —incluidos los que determinan la “gracia” de los enunciados— como la dimensión afectiva efectuada en estas actividades remiten al **uso de las palabras en situación**. Lo que de un modo vago se entiende como producción de significado en las prácticas sociales. Decir que “quedarse con alguien” implica estimular la capacidad inferencial de los interlocutores: estos han de “coger” el sentido de lo dicho; afirmar que “ironizar” permite esquivar con ingenio y mediante la alusión la violencia del ejercicio crítico o sostener que el insulto puede “tomarse en broma” gracias a la composición de las condiciones contextuales son modos de hacer intervenir las circunstancias en el análisis de estos fenómenos. Por otro lado, cuando se observa que las burlas refuerzan la empatía de los que participan en ellas o cuando se advierte que un sujeto “gana puntos” contando una anécdota chistosa se está haciendo referencia velada, en el mejor de los casos, al *sentido* actualizado de estas prácticas y, en el peor, a su *función*.

Ahora bien, estas consideraciones —tal y como aparecen formuladas en los estudios sobre el humor— podrían inducirnos a pensar: primero, que constituyen descripciones generalizadas y por tanto extensibles (de una situación a otra) al conjunto de las actividades de habla del mismo tipo; segundo, que existe un único sentido, lo cual significa asumir que el sentido que desde la investigación se da a estas prácticas es *el* sentido, y tercero, que se trata de un sentido uniforme y explicativo de algo: de una realidad externa al habla y con la que éste mantiene una relación de representación. He aquí una manera de abordar la pragmática.

Sin duda, el tratamiento de estas cuestiones pasa necesariamente por una *problematización* de la pragmática. No abordaré dicha problematización en la forma de un debate preliminar —una prefiguración analítica como corresponde a los modelos “competenciales”—, sino como una **práctica constituyente**. El proyecto es, en suma, la construcción de una **pragmática de los acontecimientos de humor** que ponga a debate la operatividad y el estatus mismo del campo pragmático.

A lo largo de los años setenta, Dell Hymes propone una reflexión pormenorizada sobre las tareas y métodos de la etnografía del habla. La tarea fundamental es lograr una reproducción adecuada de todo aquello que se observa en el terreno de la actividad comunicativa. En cuanto al método, Hymes sostiene que la *descripción* y la *taxonomía* son “las condiciones para lograr entender y explicar con éxito la interacción de la lengua y la vida social.” (1972:71) La etnografía opera, en consecuencia, una modelización que pretende capturar de modo exhaustivo la diversidad culturalmente *significativa* que se advierte tanto en el ámbito de la lengua como en el de lo social y, más allá, en los puntos de intersección entre ambos dominios. Conceptos como “actividad de habla”, “comunidad de habla”, “estilo”, “propósito del intercambio”, “participante” o “escenario” responden a este empeño.

A pesar de la utilidad general de estas nociones, el modelo etnográfico sigue estando claramente inspirado por un espíritu “correlacionista” que ve el campo social como algo extrínseco a la enunciación: un conjunto de variables extralingüísticas, quizás algo más consideradas en su ser-en-situación respecto a como aparecían en la sociolingüística. En él, la idea de *código* se intuye como telón de fondo. Un código asocia dos órdenes de distinto signo: el de las cosas y el de las palabras. Si bien el código se actualiza en el contexto de los acontecimientos, éste último no tiene una influencia autónoma puesto que está compuesto como una variable condicionada en el interior del código. La variación está, como si dijéramos, “programada”, prevista de antemano por el propio plan del código. Por

esta razón, la capacidad creacionista de individuos y comunidades y del lenguaje mismo en definitiva queda notablemente constreñida por los límites que marca el propio aparato descriptivo, ya ponga el peso en las condiciones culturales de los intercambios ya en la competencia comunicativa compartida por los sujetos.

La “máquina” etnográfica, en su ejercicio de descripción y taxonomía, en su caracterización de la “actividad de habla” como esquema accional en particular, pierde velocidad. Y esto se debe —empleando las palabras de Ervin Goffman— a que también en los análisis etnográficos falta o se olvida con frecuencia la **situación**, la dinámica que se gesta y gestiona en las coordenadas espacio-temporales de los encuentros reales. Una dinámica simultáneamente estructuradora y desestructuradora, convencional e innovadora que no dejó de preocupar a Goffman en toda su obra. En este sentido, la etnometodología se revela como más iluminadora desde el momento en que identifica el orden social con el propio programa u organización accional, si bien encuentra limitaciones analíticas particulares, sobre todo a la hora de comprender la ruptura improvisada de estos programas por parte de los sujetos que los actualizan.

Claro que el propio Hymes y otros muchos etnógrafos con él y después de él han problematizado esta cuestión de la relación “lenguaje-vida social” en repetidas ocasiones. Una iniciativa en esa dirección se encuentra en una reciente colección de trabajos editados por A. Duranti y C. Goodwin (1992) bajo el título *Rethinking Context. Language as an Interactive Phenomenon*. Es preciso —se afirma en la introducción de este trabajo— repensar la noción de contexto a partir de las aportaciones realizadas por otras disciplinas, en particular, por el análisis del discurso, la psicología cognitiva y lo que, de una manera restrictiva, se conoce como investigación pragmática.<sup>2</sup>

---

2 La pragmática (en este sentido) abarcaría fundamentalmente las cuestiones tratadas en los manuales básicos de Geoffrey Leech y Stephen Levinson, ambos publicados en 1983.

La concepción etnográfica que separa el “evento enfocado”, aquella forma verbal que se desea estudiar, del “fondo” o campo extralingüístico en que se enmarca dicho evento sigue siendo útil aunque ha de ser matizada. Esta matización concierne esencialmente a la necesidad de imprimir una mirada *dinámica* sobre los fenómenos comunicativos. Y aquí, la palabra clave, además de situación, es **interacción**: articulación concordada de las acciones en el curso de su efectua-  
ción. Una idea que aparece tanto en la etnometodología como en la microsociología preconizada por A. Cicourel o por el propio E. Goffman.

Según esta reorientación analítica, el significado no es una propiedad de los enunciados, ni siquiera de los enunciados dispuestos en cadenas, sino que se establece mediante procesos *negociadores* que tienen lugar durante el intercambio y que son los responsables de que los interlocutores compongan una visión más o menos acordada de lo que están haciendo. El sentido de la práctica significativa está plagado de intenciones —muchas veces discordantes— que han de “jugarse” y “conjugarse” por medio de *estrategias* discursivas.

Por otro lado, el contexto deja de ser ese espacio de exterioridad radical que representaba *lo social* en la etnografía y la sociolingüística para convertirse en algo *incorporado* a la enunciación. Algo que se *actúa* en la interacción. Una imperceptible modificación del lenguaje en estos trabajos tiene como resultado la sustitución de “categorías contextuales” por “dimensiones contextuales”, de “contexto” por “contextualización” y de “(des)codificación” por “procesamientos interpretativos” en un esfuerzo por contemplar la discursividad del orden de las cosas. En esta perspectiva se afirma, por ejemplo, que los participantes son contexto unos de otros, que el lenguaje es una forma de acción, que el contexto es fruto de una serie de operaciones cognitivas o que el significado contextual se alcanza tras un proceso inferencial. Tal y como afirma M. A. Schegloff en este mismo volumen, el contexto es para el discurso simultáneamente una fuerza externa que opera a partir de instituciones, relaciones y conflictos sociales, e interna, puesto que se *efectúa* en actos de lenguaje y disposiciones composicionales

específicas. Una serie de observaciones en las que se vislumbra un esfuerzo interdisciplinar considerable.

Podemos decir que esta perspectiva está, en la actualidad, generalizada en lo que concierne al estudio del lenguaje como actividad social. Una vez atajado el “olvido de la situación”, tanto la etnografía como la pragmática conjugan sus logros particulares en el **análisis de la interacción verbal**. La primera aporta su tradicional esmero a la hora de explicar la singularidad de las escenas sociales en su entorno cultural; la segunda incorpora los ejes intrínsecos a la enunciación sobre los que se conforma el significado, así como los procedimientos inferenciales que posibilitan la interpretación situada de los enunciados. Mientras que la etnografía gana en la consideración de lo social como una condición inmanente a la efectuación lingüística, la pragmática (especialmente la de inspiración cognitivista) logra desprenderse —al menos parcialmente— de la abstracción que caracteriza su aspiración a formular y formalizar el saber comunicativo en términos de “competencia”.

En el trasfondo de estas aproximaciones se dibujan, sin embargo, problemas esenciales, muchos de ellos derivados de una visión reificada de los procesos comunicativos en dos aspectos fundamentales: (1) el tratamiento de la dinámica negociadora como abstracción respecto a la cuestión del poder en la enunciación y (2) las transformaciones microscópicas de la comunicación que no puede ser remitidas a la cultura o a las categorías sociales de los hablantes según el análisis sociológico tradicional. Mi propósito, en estas páginas introductorias, será trazar posibles vías de análisis que desbloqueen estas cuestiones fundamentales y relancen una conceptualización del contexto y la situación y, en términos generales, del tipo de pragmática que pueda dar cuenta del habla cotidiana, en particular de las emergencias humorísticas que en ella suceden. Para ello me apoyaré en dos vías alternativas: (1) el pensamiento de Bajtin en torno a la enunciación y la subjetividad en la enunciación y (2) la experiencia situacionista que, a lo largo de los años cincuenta y sesenta, propugnó un peculiar pensamiento en torno a la situación y, más concretamente, al lenguaje en situación. La conjugación de am-

de antemano, tal y como aparecen en la sociología clásica, sino al contexto que se configura en el *aquí y ahora* del acontecimiento inexorablemente transitorio.

El “cuidado de la situación” tiene para Bajtin un sentido singular. El acto de palabra —sostiene el autor— no es un reflejo de la realidad sino que engendra una situación. Decir “prometo” es un acto de compromiso, una obligación contraída ante la audiencia —audiencia-institución— que cambia inevitablemente la inclinación de los sujetos respecto a sí mismos y a los otros. Se ha realizado un hecho histórico: una transformación en lo inmediato que reconfigura la realidad presente y la futura. Esto es evidente en los *performativos* pero sucede en cualquier caso, por ejemplo, cuando se expresa la energía amorosa mediante una declaración o cuando se ejerce la expropiación de la palabra al suplantarse un discurso anteriormente realizado. Toda enunciación modifica de manera instantánea el sentido de lo inmediato.

Los trazos de esta “responsabilidad” se encuentran por todas partes: en las formas lingüísticas, en las posiciones argumentales, en los ademanes, en la entonación, en las carcajadas, en las expresiones de los otros y en las propias. De este modo, Bajtin elabora las condiciones esenciales de la pragmática en su intuición genial del campo ilocutivo; el mismo punto de partida que primero Wittgenstein y después Austin y toda la pragmática lingüística compondrán en una teoría accional del lenguaje.

Así pues, la efectuación de la palabra se compone en un diálogo vivo que configura y reconfigura constantemente la situación. Existe, además, un segundo sentido en el que Bajtin habla de “dialogalidad”. La marca externa que permite hablar de diálogo es la alternancia de la palabra entre varios sujetos que se replican entre sí. Esto —sostiene Bajtin— no agota el **diálogo interno de la palabra**. La orientación de la palabra “fuera de sí” se efectúa de distintos modos; en la palabra —en su condición inmanente— operan distintas fuerzas que la empujan a significar, que la cargan de significación social, de acentos e intenciones que la conforman como propia y ajena simultáneamente. “Todas las palabras

—afirma Bajtin— “huelen” a una profesión, a un género, a una corriente, a un partido, a una determinada obra, a cierto individuo, a una generación, a una edad, a un día y a una hora. Cada palabra “huele” a los contextos sociales en los cuales ha vivido con intensidad...” (1986:121).

Bajtin afirma oír voces en el interior del discurso y sostiene que sólo en contadas ocasiones podemos hablar de auténtico “monólogo”. El lenguaje efectuado es necesariamente dialógico —en los dos sentidos señalados—; el discurso indirecto, la ironía, la parodia, la citación con distintos grados de “reacentuación”, la presunción, el sobreentendido, la línea argumental, el género, el tema y el tono así lo atestiguan. La “responsabilidad” natural del lenguaje, esto es, la alternancia subjetiva en la palabra, se internaliza sin que existan fronteras compositivas nítidas que permitan dilucidar la fuente de dónde proceden los enunciados. Las voces y ecos sociales permean cualquier discurso convirtiéndolo en un hecho eminentemente **polifónico** que nunca coincide exactamente con un único sujeto “personal”, desde luego no con la persona que lo anima de viva voz.

Esto no quiere decir que la composición polifónica de la subjetividad en el lenguaje sea libre y/o aleatoria. Así como en la novela la multiplicidad de voces es “estilizada” en el texto, la polifonía oral está estrechamente vinculada a procesos dialógicos estratificados y/o emergentes, a “aglomeraciones” socio-discursivas. Bajtin no ignora el poder como fuerza interna a la enunciación; ni todas las voces son iguales ni están socialmente cargadas del mismo modo. Sus interconexiones son múltiples y heterogéneas pero son, en cualquier caso, ideológicas. Dialogan en la “discordia social”. Cuando habla de la “palabra autoritaria” y de la “internamente convincente”, Bajtin alude precisamente a esta cuestión que luego O. Ducrot desarrollará ampliamente en su teoría polifónica de la enunciación y, en particular, en su estudio de la argumentación de autoridad. Con respecto a la palabra autoritaria, Bajtin afirma lo siguiente:

“La palabra autoritaria requiere de nosotros reconocimiento y asimilación, se nos impone independientemente del grado de su convicción interna para nosotros: la

encontramos ya previamente unida a la autoridad. La palabra autoritaria se halla en una zona lejana y está relacionada orgánicamente con un pasado jerárquico. Es, por así decirlo, la palabra de los padres. Ya había sido *reconocida* en el pasado. Es una palabra 'pre-encontrada'. No hay que elegirla entre otras iguales. Está dada (resuena) en una esfera elevada, y no es la esfera del contacto familiar. Su lenguaje es un lenguaje especial (hierático). Ella puede convertirse en objeto de profanación, y está emparentada con tabúes y con nombres que no se pueden pronunciar en vano." (1986:179-80)

Pero la palabra ajena no siempre es despótica sino que puede "trabajar" su propia autoridad internamente. Esta palabra —la internamente convincente— se compone con otras palabras: consiente la hibridación y está abierta a las posibilidades de sentido que se revelan continuamente en la situación. Su interacción con las posiciones subjetivas de los interlocutores —su composición ética y evaluativa— resulta evidente. Se "estiliza" en los actos jurídicos, políticos, profesionales, artísticos y científicos de nuestro tiempo, así como en todas las formas de la conversación cotidiana. En el acto jurídico, por ejemplo, se apela a la palabra responsable, independiente y efectiva.

"Los llamamientos a esta palabra, su provocación, interpretación y valoración, el establecimiento de los límites y formas de su efectividad (los derechos civiles y políticos), la comparación de las distintas voluntades y palabras, etcétera, el peso específico de todos estos actos es enorme en la esfera ética y jurídica. Basta señalar el papel que tienen en la esfera especialmente jurídica la presentación, el análisis y la interpretación de las pruebas, las declaraciones, los convenios, los documentos de toda índole y demás tipos de expresión ajena, y por último, la interpretación de las leyes." (1986:187-8)

El establecimiento de la autenticidad y la fidelidad, la apelación a la conciencia (la "voz de la conciencia"), la responsabilidad, la mentira y el arrepentimiento son todas formas de la autorrevelación del sujeto en el discurso, formas de la relación del enunciado con el sujeto que habla, con los otros sujetos que participan en la comunicación y, por fin, con las voces socialmente "autorizadas" que operan en determinado acto social, un juicio por ejemplo.



El acto de palabra que veíamos anteriormente: "Prometo...", pronunciado en el contexto del juzgado, significa en su ligazón a una "obligación social", en la disposición ético-jurídica que compromete a las figuras civiles en el instante mismo de la enunciación. Presupone la ley (la aceptación de la misma) y habla por boca de códigos y disciplinas jurídicas, si bien deja paso —una estrecha vía de apertura— a la voz individualizada: la del sujeto interpelado que desea eximirse de la culpa, la del testigo que ha asistido a la violación de la ley, la del individuo enajenado que no puede cargar con la responsabilidad de la infracción. A su vez, esta voz "personalizada" se dirige a otras voces y está, ella misma, "contaminada" por voces ajenas, por rumores que circulan en el campo social y que dificultan sobremanera la asignación de una enunciación a un sujeto individual. El resultado: un juego polifónico sumamente complejo que da forma al carácter social de la enunciación.

De manera progresiva y hacia el final de su vida Bajtin se muestra cada vez más interesado por estos procesos de "subjektivación profunda" (de conciencia de sí y del otro) que tienen lugar en la dialogización lingüística y que tanto interesarán a Foucault. En los sugerentes apuntes que escribe entre 1970 y 1971 se puede leer lo siguiente:

"Mi imagen de mí mismo. La naturaleza de mis propias ideas de mí mismo, de mi yo como totalidad. Cómo distinguirla de mi idea del *otro*. La imagen de yo, un concepto o una experiencia, una sensación y así sucesivamente. La naturaleza de la existencia de esta imagen. La composición de mi imagen. (Cómo se acomoda, por ejemplo, con ideas sobre mi cuerpo, sobre mi exterior, mi pasado y todo lo demás.) Lo que yo entiendo por yo cuando hablo y experimento: 'Yo vivo,' 'Yo moriré.' y demás. ('Yo soy,' 'Yo no seré,' 'Yo no fui') *Yo-para-mí mismo, Yo-para-otro*. Qué en mí se me da directamente y qué a través de otro. Mínimo y máximo— auto-sensación primitiva y auto-conciencia compleja. Pero el máximo desarrolla aquello que ya está incrustado en el mínimo. El desarrollo histórico de la conciencia de sí. Está relacionado con los medios significantes de la expresión (el lenguaje sobre todo). (...) La composición heterogénea de mi imagen. Una persona ante el espejo. *No-Yo* en mí, esto es, existencia en mí; algo más amplio que yo en mí. Hasta qué punto es posible combinar *Yo* y *otro* en una imagen neutral de una persona.

Sentimientos que probablemente sólo son posibles hacia el otro (por ejemplo, amor), y sentimientos únicamente posibles hacia uno mismo (i.e., autoestima, egocentrismo, y demás). Mis fronteras temporales y espaciales no están dadas para mí, pero el otro está enteramente dado. Entro en el mundo espacial, pero el otro siempre ha residido en él. La diferencia entre espacio y tiempo del *yo* y el *otro*. En la sensación primitiva y natural, *yo* y *otro* confluyen..." (1994:146-7)

Subjetivación e intersubjetividad propiamente lingüística que se encuadra, además, junto a otros acontecimientos históricos igualmente dialógicos, flujos comunicativos, algunos de ellos *estratificados* en "lenguajes sociotópicos" (lenguajes socialmente significativos en un espacio-tiempo determinado): una jerga profesional o burocrática, un lenguaje familiar, una práctica de desautorización, una expresividad amorosa, un acento militar, una proclama artística pero, también, una lengua minoritaria.

En las reflexiones de Bajtin sobre la subjetivación inherente a la acción comunicativa es donde hay que situar la noción fundamental de **agenciamiento de enunciación**. Para Deleuze y Guattari, toda enunciación remite a un agenciamiento en el sentido de que "trabaja" sobre flujos semióticos existentes. Los actualiza en una puesta en circulación pero, sobre todo, los elabora desde el mismo momento que los articula en un territorio existencial irrepetible.

"Ya no hay un frente a frente, un sujeto y un objeto y, en tercer lugar, un medio de expresión; ya no hay una tripartición en el campo de la realidad, el de la representación o de la representatividad y el de la subjetividad. Hay agenciamiento colectivo que es al mismo tiempo sujeto, objeto y expresión. El individuo ya no es el fiador universal de las significaciones dominantes. Aquí, todo puede participar de la enunciación, tanto individuos como zonas del cuerpo, trayectorias semióticas o máquinas diramadas en todos los horizontes. El agenciamiento colectivo de enunciación une pues los flujos semióticos, los flujos materiales y los flujos sociales, más acá de la recuperación que pueda hacerse de él en un corpus teórico." (Guattari 1994)

La *alteridad* (y *mismidad*) en la palabra de todos y cada uno de los sujetos; esto es exactamente lo que Bajtin observa en la enunciación. Un hecho co-

lectivo intrínsecamente fundado que se deja ver de modo ejemplar en el discurso indirecto pero también en la ironía, en la parodia y, en definitiva, en todos los actos inmanentes de lenguaje.

Para entender el agenciamiento colectivo de enunciación y su utilidad en el estudio del habla propongo dar un salto hacia una realidad social inmediata y pensar en la comunicación de lo que hoy en el Estado Español se conoce como *insumisión*: una fuerza social centrada en torno al anti-militarismo en general y al rechazo específico a la cita obligada del servicio militar. Mucho habría que decir sobre la insumisión, sobre su corta pero intensa historia de desobediencia, sobre las ganas de vivir que ha generado, sobre la represión, sobre las mutaciones existenciales a las que ha dado lugar... En cualquier caso, lo que hoy parece incuestionable es que la insumisión —las insumisiones preferirán algunas personas— hablan un nuevo lenguaje. Un lenguaje que, inevitablemente, dialoga con el Estado y sus instituciones pero que dialoga, por ende, consigo mismo y con otras existencias sociales con las que tiende líneas de alianza.

Quería referirme aquí muy brevemente, y ya que he mencionado la comunicación judicial, a la interacción que se establece entre juicios (figuras político-jurídicas) e insumisos. Desde que se juzga a los que contravienen la obligación militar, muchas han sido las posturas adoptadas tanto por los poderes —jueces y gobierno fundamentalmente— como por los propios desobedientes: comparecencia a los juicios, incomparecencia, presentaciones en otros espacios-tiempos y comparecencias experimentales de distinto tipo; quizás habría que decir que todas han sido experimentales en algún sentido. Podríamos, además, trazar una historia de este forzado encuentro y de la multiplicidad de expresiones singulares a las que ha dado lugar: las de insumisos gays o las de los “clandestinos” por ejemplo, pero también otras muchas que —en lo microscópico— tienen que ver con la particularidad de los desobedientes y de las gentes afines. Todas estas vivencias han coexistido en la insumisión desde que este movimiento comenzó su andadura en 1989.

No en vano se ha dicho de la insumisión que es un movimiento de la multiplicidad, de la no identidad; una “forma de vida”, se afirma en algunos escritos, que excede los términos del enfrentamiento. Como señala Santiago López Petit, la figura del insumiso está marcada por su deserción de las identidades. Deserción de un diálogo fundamental que es el que establece la ley, es decir, el mundo de las significaciones dominantes, cuando interpela a los sujetos que se han situado al margen.

“El insumiso *deserta* de la identidad soldado en sus muchas variantes al no responder a la pregunta que le dirigen. En realidad, el insumiso no es, está. Es un *estar* contra la ley. Es un cuerpo que se niega a doblegarse y que, al no someterse, interfiere el mecanismo consensual. De aquí que su sólo ponerse en la unilateralidad —‘yo soy insumiso’— abra un espacio de ilegalidad. Que su desocupar la identidad le permita preguntar a su vez: ‘y por qué tengo que obedecer?’.” (1994:43)

Los insumisos no han cesado de dialogar en el no-diálogo de la deserción. En las cartas a los jueces —al no presentarse a los juicios algunos insumisos exponen por escrito el porqué de su rechazo a la “interacción” judicial—, se expresa la imposibilidad de un intercambio con la ley en la medida en que supone renunciar, por un lado, a la vida insumisa entendida como sensibilidad experiencial total y, por otro, al espíritu colectivo de la misma. La apelación que el acto jurídico realiza sobre la palabra responsable —respetuosa de la ley—, la apelación a la conciencia y a la comprensión de la culpa aparecen radicalmente socavadas. Foucault ya señaló este hecho cuando hablaba del criminal que, ante las preguntas del jurado, permanecía en silencio. No es suficiente, afirma Foucault, que el acusado responda. “Al acusado se le pide mucho más: más allá del reconocimiento de sus acciones se le exige una confesión, un examen de conciencia, una explicación de sí mismo, una aclaración de lo que él es.” (“La evolución de la noción de ‘individuo peligroso’ en la psiquiatría legal”, en *Déviance et société*, vol. 5, nº 4, 1981). A propósito de estas reflexiones de Foucault, se ha afirmado desde la insumisión que el silencio es una vía, entre otras, de permanecer *fuera*, de devenir imperceptible y afirmarse en los valores de la propia fragilidad. Una vía que, experimentada en los juicios, ha resultado poco sugerente —el juicio procede con

total indiferencia respecto a las manifestaciones del acusado— pero que confirma, una vez más, lo intolerable y estéril del diálogo con el poder. Sobre esta cuestión se insiste en las cartas a los jueces que, verdaderamente y tal y como en ellas se afirma, cumplen una función ilocutiva: “Mientras le hablo estoy en realidad dirigiéndome a otros espacios, los espacios sociales dispuestos a comunicarse con nosotros. Le hablo a usted para hablar a otros. Es mi único interés.” (12 Enero 1994).

La insumisión —en su capacidad de componerse a sí misma— inventa sus propios actos de lenguaje, en modo alguno equiparables a los que se escuchan en los encuentros judiciales codificados: “prometo...”, “me declaro culpable/inocente...”, “los atenuantes aquí presentados...”, etc.. Y esto es así porque la insumisión genera un vector é(ste)tico en su ser comunicativo, una dimensión autoconstituyente que descoloca los esquemas interlocutivos, también los más ritualizados. En efecto, la insumisión se inscribe en un *régimen de signos*, en una pragmática —auténtica política de la lengua— que desea elegir las situaciones de diálogo y tiene vocación de producir sus propias significaciones. Al no someterse a las interacciones dominantes, la insumisión, en tanto agenciamiento colectivo, modula la entrada del otro (juez, militar...) en sus actos de enunciación. La potestad y legitimidad de los jueces —figuras autorizadas por excelencia— queda, mediante un endeble acto de desobediencia verbal, fuera de lugar, descargada de toda potencia de imponerse por la fuerza de las palabras. Queda, en palabras de Bajtin, cuestionada tanto en su autoritarismo como en su afán internamente vincente.

Nos hallamos, pues, ante todos los componentes que caracterizan un agenciamiento. Una “aglomeración existencial” de cuerpos, de acciones y pasiones que actúan unos sobre otros: el llamado *movimiento*. Un conjunto de actos y enunciados, de cosas que se dicen de los cuerpos y que se articulan en distintos escenarios sociales: las interpelaciones del poder, las acciones-expresiones en la calle, las columnas de los periódicos, la visibilidad de las paredes... Así mismo, se observa, en la insumisión, partes que estabilizan su ser como cuando se llama

“campana” o “estrategia” o cuando tiene que explicarse ante los “extraños”. Y partes que la arrastran fuera de sí y la hacen involucrarse en diálogos polívocos no codificados.

Como se desprende de esta breve exposición, Bajtin proporciona reflexiones fundamentales para la investigación pragmática del diálogo que se pueden resumir en los siguientes puntos. Primero, el dialogo ha de entenderse no sólo en sus aspectos externos, esto es, compositivos y a través de la alternancia de sujetos en la toma de la palabra, sino como una condición interna a la enunciación, como un diálogo de voces sociodiscursivas. El análisis de ambos aspectos: (1) de la composición en secuencias engarzadas según su “responsibilidad” y (2) de la confluencia de voces en la enunciación aparentemente individualizada, serán dos ejes de la aproximación a la interacción humorística que aquí pretendo ofrecer. Tanto el capítulo II como el IV aluden a estas dimensiones del diálogo, haciendo especial hincapié en su particular composición en juegos de humor.

En segundo lugar, es preciso advertir que estas voces que se expresan en el diálogo se estructuran como *discursos socialmente significativos*, como agenciamientos de enunciación. Estos agenciamientos permiten contemplar la discursividad no como un código en el que se relaciona el habla con las categorías de los hablantes dispuestas como variables preestablecidas, sino como disposiciones individuales y/o colectivas de la subjetividad, que pueden aparecer enquistadas pero también abiertas —como demuestra la experiencia insumisa— al acontecimiento comunicativo. Como explicaré a lo largo de estas páginas, los episodios humorísticos que me propongo estudiar además de construir modelos intersubjetivos precisos en los que se apuntan composiciones singulares de la mismidad y la alteridad a través de procesos de “prueba”, “instigación”, “enigma”, “aberración” o “ambivalencia”, participan u originan agenciamientos colectivos que ponen en juego políticas que conciernen al orden sexual, a los regímenes de conocimiento o a la idea de lo colectivo.

Así pues, frente a la pragmática que clausura la potencia social, es preciso pensar la *posibilidad de la indeterminación en el lenguaje* y, en este punto, se impone reinventar el concepto de situación para rescatarlo de la clausura a la que se ha visto sometido.

## “Problemas preliminares a la construcción de una situación”

En “Problemas preliminares a la construcción de una situación”, texto situacionista anónimo no fechado<sup>3</sup>, se apunta un sentido de **situación** que es el que aquí me interesa recuperar para la pragmática del humor. Si en la “sociedad del espectáculo” la situación es algo completamente comprometido y privado de toda potencia autoconstituyente —una serie de momentos que se aparecen a los “usuarios” dispuestos en forma de trabajo, ocio, consumo y comunicación en general—, para los situacionistas se trata de la experiencia misma rescatada de la miseria cultural que acompaña a la “organización de la vida” en el capitalismo. En el lenguaje es posible observar este nuevo sentido, pues habitualmente no se habla de la situación como algo que se *construya* sino como algo que se *da*, que *surge*, que —en todo caso— se experimenta pero siempre desde una sensibilidad “expectante”.

La dirección de la actividad situacionista es esencialmente *experimental*. La iniciativa existencial puede responder a los deseos de aquellos que la promueven pero puede, en su acontecer, gestar una nueva batería de deseos que no han de ser explícitamente expresados, ni responder a una programación específica. El proyecto consiste, pues, en impulsar una serie de intervenciones sobre lo real. Éstas pueden operar sobre acontecimientos ya dados con el fin de *tergirversarlos* y rescatarlos de su reificación (este método se expone en textos como “La tergi-

---

<sup>3</sup> Los textos situacionistas que aparecen aquí citados proceden de la revista *Internationale Situationniste*, compilados en el volumen colectivo *La Creación Abierta y sus Enemigos. Textos Situacionistas sobre Arte y Urbanismo*, Madrid, La Piqueta, 1977. Los que se citan sobre el boletín letrista *Potlatch* aparecen en el libro de Marcus, G. (1989) *Lipstick traces. A Secret History of the Twentieth Century*, Harvard, Penguin. Otras reflexiones han sido extraídas de las obras de Debord, G-E. (1976(1967)) *La Sociedad del Espectáculo* y (1990(1988)) *Comentarios sobre la Sociedad del Espectáculo*, Barcelona, Anagrama.

versación como negación y como preludio”) o pueden, como en los experimentos psicogeográficos de *deriva* (técnica de paso prematuro a través de ambientes variados en la que se potencia el reconocimiento ecológico y el comportamiento lúdico-constructivo), articular un acontecimiento absolutamente novedoso en el que se pertrechen las condiciones de existencia. La situación así concebida se define como un “momento de vida, construido concreta y deliberadamente para la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos”. (1974:24)

A esto hemos de sumar el carácter necesariamente *intensivo* de las experiencias a construir. La “reunión emocionante” y la “liberación de la tendencia a jugar”, contra la inclinación a padecer o verse afectado es esencial. Los “vividores” de la situación han de disponerse para una aventura apasionante en modo alguno funcional a los imperativos de la administración prefigurada de la existencia. De ahí que se hable de un “juego revolucionario”: un juego que divierta y rescate la potencia de la vida expropiada. Con ello, se reengancha la idea central del manifiesto letrista “... Una nueva idea en Europa” —aparecido en el boletín *Potlatch* 1954 y en el que participaron algunos de los que, cuatro años más tarde, iniciarían la Internacional Situacionista—, a saber, la de *desocupación*, en el sentido de felicidad y recreo. Una “nueva” idea que se enfrentaba necesariamente a la aceptación generalizada del trabajo como *vida desnuda* o *vida a secas* o, como diría G. Agamben, de *sobrevivencia*, forma-de-vida que permanece impensada y, por consiguiente, desprovista de intensidad y cerrada a lo impredecible (*Futur Antérieur*, nº 15, 1993).

Los situacionistas actuaron en los más variados ámbitos de lo cotidiano: el urbanismo, la circulación, la educación, la comunicación artística y las que hasta el momento no se consideraban tales: las *interacciones diarias*. Y lo hicieron en forma de “happenings”, ocupaciones, pintadas, e incursiones subversivas que alcanzaron su punto álgido en los acontecimientos que tuvieron lugar durante 1968 en Francia. No obstante, las experiencias situacionistas no pueden ser vistas como vías hacia un momento de culminación puesto que el ánimo más vivamente



situacionista es el que reclama para sí el sentido emancipatorio para todas y cada una de las construcciones de vida. Por ello, es preciso orientar la mirada hacia los innumerables eventos singulares que se desencadenaron por aquellas fechas, entre ellos, las primeras apariciones letristas, el asalto a Nôtre Dame (1950), las proyecciones de la película de G-E. Debord *Hurlements en faveur de Sade* (1952), el ataque anti-Chaplin (1952) bajo la consigna “¡No más pies planos!” y todos los sucesos que tuvieron lugar en la Universidad de Estrasburgo durante 1966. Estos son, quizás, los hechos más notorios para una percepción “histórica” común; sin embargo, la acción situacionista fue continua, diaria y no siempre preparada como lo ponen de manifiesto los vagabundeos callejeros y enajenados de Jean-Michel Mension, un delincuente —un tal Fred— y el fotógrafo Ed van der Elksen, las incontables proclamas, grafitos y publicaciones y, desde luego, los encuentros en *Chez Moineau*, donde se practicaba —*in situ* y con buenas dosis de alcohol— la “nueva idea en Europa”.

El objeto de la intervención situacionista era, en último término, la vida cotidiana y el fin:

“la participación inmediata en una abundancia pasional de la vida, a través del cambio de los momentos perecederos, arreglados deliberadamente. El logro de estos momentos no puede ser más que su efecto pasajero. Los situacionistas consideran la actividad cultural, desde el punto de vista de la totalidad, como un método de construcción experimental de la vida cotidiana, que se puede desarrollar permanentemente con la extensión del ocio y la desaparición de la división del trabajo (comenzando por la división del trabajo artístico).” (G-E. Debord, 1977:35)

La fuerza revolucionaria de los procedimientos situacionistas reside precisamente en esta reapropiación de lo cotidiano como espacio-tiempo de creación, porque es ahí, en lo cotidiano —en la subjetividad de lo habitual— donde la experiencia se encuentra más expoliada, más secuestrada bajo el mando capitalista. Estas mismas reflexiones llevarían a Foucault a afirmar que “hoy el envite es la vida”, en un intento de determinar la diferencia de las tecnologías de poder de la modernidad respecto a *diagramas* de poder/resistencias anteriores, cualificando el

nuevo paradigma en términos de “biopolítica”. El concepto de “artes de la existencia” evoca, asimismo, algunas de estas ideas.<sup>4</sup> Es la vida misma, la *vida desnuda*, lo que siempre permanece incuestionado, cuando no oculto bajo una corriente de acciones inconscientes estrechamente condicionadas y vigiladas. Así pues, contra la planificación dominante del tiempo de vida y la propia consideración de sujetos discernibles, los situacionistas propugnan el desorden lúdico de lo inmediato, haciendo así evidente la posibilidad de una soberanía absoluta sobre los momentos de la existencia individual y colectiva.

Después de mayo del 68, este cuadro de alienación de la existencia no es menos cierto. De hecho, la extensión del capitalismo a nivel planetario ha profundizado y expandido la integración de la organización de la vida cotidiana de las gentes y, por encima de todo, ha colonizado hasta límites insospechados —en buena parte, gracias a los medios de masas— las dimensiones de la subjetividad humana. Y todo ello ha ocurrido, por ende, en el ámbito fundamental de la comunicación, un ámbito que aquí me interesa resaltar.

El problema de la “creación abierta” está presente en todas las expresiones del situacionismo —en una dirección conjuntamente teórica y experiencial— pero contempla un campo fundamental en el lenguaje. Todo comenzó con *dada*: la descomposición del lenguaje, la exploración de una semiótica a-significante, la libre experimentación con las palabras; continuó en los cincuenta con el *letrismo* de Isidore Isou: la renuncia a la palabra y el desmenuzamiento total de toda materia significativa en la letra: signo puro que, en su circulación, se privaría progresivamente de significado abriéndose, de esta manera, a lo nunca dicho, al campo inconmensurable de la posibilidad. Esta proto-lengua —explican los letristas— opera a partir de partículas lingüísticas “que no tienen un significado inmediato, donde cada elemento existe en la medida en que nos permite imaginar otro elemento que es o inexistente o posible.” (253) Lo indiscernible adquiere un

---

<sup>4</sup> Las “artes de la existencia” se refieren a un conjunto de prácticas por las que las personas buscan transformarse a sí mismas, “modificarse en su ser singular y hacer de su vida una obra que presenta ciertos valores estéticos y responda a ciertos criterios de estilo.” (Foucault 1987(1976):13-14).

estatuto central, abiertamente contrapuesto a toda pretensión “informacionista”. Marcus Greil, en su estudio genial de las aventuras contra-culturales del siglo XX, narra alguna tentativa de ir más allá de la letra: los ideogramas de G. Pomerand o el anti-cine de las primeras películas de G-E. Debord.

Para los situacionistas, en cambio, el problema era otro y consistía sobre todo en desposeer al arte de cualquier estatuto especial y, fundamentalmente, de su carácter re-presentacional. El punto de arranque era *Hurlements* pero la ocasión real fue, tal y como cuenta Greil, el primer acontecimiento de creación experiencial directa: el ataque anti-Chaplin que acaeció ante la llegada del cómico a París. Panfletos, insultos, intento de asalto a la rueda de prensa que se celebraba en el Ritz... lo de menos fue lo que realmente se hizo, ni siquiera las consecuencias inmediatas que todo aquello trajo; lo más importante de la intervención anti-Chaplin residía precisamente en la apertura de un espacio de rechazo de lo que, en aquel momento, se presentaba como espectáculo. Se trataba ni más ni menos que de romper el circuito del intercambio artístico.

El boletín *Potlatch* (cuatro números entre 1952 y 1954) y la revista *Internationale Situationniste* son los lugares fundamentales desde donde se experimenta la tergiversación comunicativa. Estar en contra del poder significaba, antes que nada, estar en contra del poder de las palabras y la consecuencia más inmediata de este planteamiento era el *détournement*. El método —explican Debord y Wolman— era hacer perder a las palabras su sentido original cuando se las combinaba en un contexto construido. El efecto final no era exactamente la “pérdida de significado” sino una serie de inversiones que resultaban absurdas sólo en apariencia. Que las palabras y, más concretamente, los enunciados estuvieran “fuera de sitio” abría la posibilidad de interpretarlos bajo una luz insólita y sugerente, y todo ello —toda la composición textual e interpretativa— podía (re)articularse a una velocidad de vértigo a través de múltiples conexiones a cual más inusitada.

Como botón de muestra, un breve fragmento de investigación urbanística. Se trata de cuatro ideas sobre el reacondicionamiento de las iglesias para la "confusión cívica":

—G.E. Debord se declara en favor de una destrucción total de todos los edificios religiosos, de cualquier creencia. (No permanecerá vestigio alguno y el espacio será empleado para otros fines)

—Gil J. Wolman propone que las iglesias sean preservadas pero desposeídas de todo contenido religioso. Que sean tratadas como cualquier otro edificio. Dejemos que los niños jueguen en ellas.

—Michèle Bernstein insiste que las iglesias sean parcialmente destruidas, de modo que las ruinas que queden en pie no revelen nada de su utilización original... La solución perfecta sería arrasar las iglesias y reconstruir las ruinas en su lugar. La primera de estas soluciones se propone por pura comodidad.

—Finalmente, Jaques Fillon quiere convertir las iglesias en *casas de fantasmas*. (Usar su decoración actual, acentuando los elementos ornamentales tétricos).

A diferencia de como sucedía en los textos letristas, los enunciados y las palabras siguen estando presentes, no se han diluido tras sus partículas finales. De lo que se trata, en cambio, es de decidir para qué se emplean, esto es, qué sentido se les da, dónde y cómo se las utiliza o, dicho de otro modo, cómo se las *hace ocurrir*.

Subvertir el poder inherente a la práctica enunciacional, la existencia de la obligación social en el interior del ilocutivo: esta es la cuestión. Así lo advirtió Carroll y así lo expresaban los situacionistas:

"Vivimos en el lenguaje de la misma forma que lo hacemos en el aire viciado. Contrariamente a lo que estiman los genios, las palabras no juegan. No hacen el amor, como decía Breton, salvo en sueños. Las palabras trabajan, por cuenta de la organización dominante de la vida. Y, sin embargo, no están robotizadas; para la desgracia de los teóricos de la información. Las palabras no son 'informacionistas', fuerzas se manifiestan en ellas, que pueden desbaratar sus cálculos. Las palabras coexisten con el poder, en una relación análoga a la que los proletarios (en el sentido clásico como en el sentido moderno del término) mantienen con el poder. Empleados *casi* todo el tiempo, utilizados la jornada completa, en

un sentido total y en un total sinsentido, siguen siendo en algún sentido radicalmente extraños." ("All the King's Men" 1977:288)

La relación de dominación en el lenguaje no es una eventualidad, una consecuencia colateral de su empleo. El enunciado —afirman Deleuze y Guattari— es, antes que nada, la *consigna*: unidad elemental del lenguaje en la que se expresa de modo indirecto un marcador de poder.

"Nosotros llamamos *consigna*, no a una categoría particular de enunciados explícitos (por ejemplo al imperativo), sino a la relación de cualquier palabra o enunciado con presupuestos implícitos, es decir, con actos de palabra que se realizan en el enunciado, y que sólo pueden realizarse en él. Las consignas no remiten, pues, únicamente a mandatos, sino a todos los actos que están ligados a enunciados por una "obligación social". Y no hay enunciado que, directa o indirectamente, no presente este vínculo. Una pregunta, una promesa, son consignas. El lenguaje sólo puede definirse por el conjunto de consignas, presupuestos implícitos o actos de palabra que están en curso en una lengua en un momento determinado." (1988:84)

Si, como dicen los autores, el lenguaje no es la vida sino que da órdenes a la vida, la cuestión es —de acuerdo con los situacionistas— cómo escapar a la consigna o cómo liberar la potencia de los enunciados. Crear el sentido de las palabras, extraerlo a la recuperación utilitaria que lo determina, es para los situacionistas un acto de resistencia y modificación de lo real. De ahí su apasionamiento por la poesía, y la crítica al surrealismo en la medida en que no advirtió las posibilidades de recuperación ejercidas desde el propio lenguaje.

Nuevamente surge, esta vez a partir de una serie de iniciativas de creación, la posibilidad de ir más allá de la discursividad ya dada. En el ejercicio situacionista, la situación —la verbalización de una situación— pone al descubierto el potencial experimentador del lenguaje. Un potencial que, como explicaré, resulta imprescindible para la acción humorística. Pero antes de llegar a ninguna conclusión a este respecto es preciso concretar en qué consiste en la práctica esta *tergiversación situacionista en el lenguaje*.

## Humor, multi-tonía y liberación

El estilo directo y performativo de las tomas de palabra situacionistas es de sobra conocido y a nadie se le habrá escapado la fuerza humorística de tergiversaciones, yuxtaposiciones, ironías, inversiones, *collages* y demás prácticas discursivas comúnmente empleadas por este grupo. A ellos desde luego que no.

En uno de los números de *Potlatch* aparecía una frase —una de las pocas que se atribuyen a J. M. Mension junto a “No importa por donde lo mires, nunca saldremos de esto con vida”— que decía: “Huelga general”. El momento de esta enunciación performativa no era mayo de 1968 ni mucho menos; en realidad fue emitida-editada en febrero de 1953, cuando nadie pensaba que existieran condiciones para soñar siquiera una movilización semejante. Este hecho, trivial en apariencia, resulta tremendamente interesante a la luz de las reflexiones pragmáticas, en particular las que conciernen a la teoría de los actos de habla (“speech act theory”), según la cual los ilocutivos están atados a una serie de presupuestos contextuales que los hacen posibles como objetos de sentido. Las circunstancias que se agregan en estos actos de habla son externas —un dirigente del sindicato lanzando una llamada a la movilización— e internas: la expresión de un deseo en el espacio de una asamblea o como línea en un manifiesto. A propósito de este hecho se ha comentado: “Cualquiera puede gritar ‘decreto la movilización general’, pero es un acto de infantilismo o de demencia, y no un acto de enunciación, si no hay una variable efectuada que da derecho a enunciar.” (Deleuze y Guattari 1980:87).

Parece indudable que la proclama de Mension ejerce una *apropiación deliberada del derecho a enunciar*. Mension, al más puro estilo Humpty Dumpty, se hace “amo” de las palabras que pasan por su boca sin importarle lo más mínimo los requisitos que hacen de los enunciados actos de palabra efectivos o, como dice Austin, satisfactorios. Esto mismo, como explicaré, ocurre en los “juegos ilocutivos” de humor. Otro ejemplo de ingenio visionario de aquel periodo lo hallamos

en la toma de la UNESCO, proyecto de un enorme valor político-humorístico cuyas directrices generales se exponen en un manifiesto:

“El objetivo más urgente que fijamos a esta organización, en el momento en que salga de su fase experimental inicial para una primera campaña pública, es la toma de la UNESCO (...). Como la existencia de esta concentración directiva de la cultura, localizada en un solo edificio, favorece una confiscación mediante un *putsch*; y como la institución está totalmente desprovista de posibilidades de un uso sensato al margen de nuestra perspectiva subversiva, estamos justificados, ante nuestros contemporáneos, para tomar este aparato. Y lo tendremos. Estamos decididos a apoderarnos de la UNESCO...” (149)

Ya he hecho referencia a las iniciativas discursivas de la insumisión, y a cómo su efectuación —junto a una disposición desobediente de los cuerpos— asegura las condiciones significantes de un buen número de enunciaciones. Podríamos, asimismo, pensar en otros tantos ejemplos en los que los sujetos se “apoderan” del lenguaje en un intento —no siempre eficiente y/o acordado, todo hay que decirlo— de vivenciar una situación mediante las palabras y, más allá, mediante su *puesta en existencia*.

Estos hechos, en parte insólitos, en parte insustanciales son fundamentales para la comprensión de las prácticas humorísticas, ya que en ellas —y con distinta envergadura— se produce una *apropiación* (tergiversación, inversión, etc.) del sentido de lo que se dice, sin que las máximas comunicativas generales o las condiciones que habitualmente hacen de los enunciados actos de habla satisfactorios supongan una barrera infranqueable. Los fragmentos que se analizan en esta investigación (tomaduras de pelo, fantasías disparatadas, anécdotas graciosas, etc.) extraen su valor humorístico de la *puesta en funcionamiento* de unos enunciados en circunstancias que, a todas luces, resultan inauditas o desproporcionadas. Los llamados actos de habla “desafortunados” constituyen apuestas humorísticas fundamentales cuando su actualización se efectúa de modo *deliberado*, es decir, cuando quien los protagoniza recupera para sí toda la iniciativa, toda la capacidad de actuar sobre la realidad.

El humor es, ciertamente, un fenómeno extraordinario, pues en él se abre la posibilidad de un discurso desligado de la “obligación social” que lo determina, del orden signifiante en el que se inscriben las intervenciones verbales. Esto se revela como cierto sólo parcialmente, si bien el propio Bajtin no puso cortapisas a la potencia liberadora del discurso humorístico. Lo cual constituye una mistificación inusitada para un pensador del acontecimiento. Bien es verdad que el humor es el lugar privilegiado de las dimensiones polifónicas de la subjetividad. La *mono-tonía* —señala el pensador— es la condición del discurso serio, que impera en las culturas dogmáticas y autoritarias. Frente a ésta se erige el *pathos* de la *multi-tonía*: la risa, la ironía, la chanza, la fiesta, formas todas de *resonancia* que hacen de la situación algo abierto e imprevisible y que insinúan una multiplicidad de voces y acentos sociales.

Al exponer esta visión, Bajtin pensaba específicamente en la risa medieval y del primer renacimiento —a la que había dedicado gran atención en su estudio del carnaval y su influencia en la obra de Rabelais—; hoy parece difícil ver en el humor una fuerza alternativa al orden que domina las intersecciones de cosas y palabras. Razones hay para inclinarse por todo lo contrario, sobre todo si nos fijamos en la aplicación del humor en la publicidad, pero también en las conversaciones cotidianas impregnadas de un humor falto de intensidad, muy distinto de los delirios situacionistas. La “captura” del humor o, al menos, de ciertas formas de humor es incuestionable, del mismo modo que lo es la reificación del acontecimiento existencial en los “reality shows”.

Como se indica desde distintos lugares de la crítica marxista italiana<sup>5</sup> a propósito de la recodificación de la comunicación en las formaciones capitalistas actuales (el capitalismo “maduro”), la novedad relativa a la que asistimos reside en el hecho de que la comunicación se presenta no sólo como mecanismo de control social a la manera tradicional (manipulación de la información, ocultación,

---

<sup>5</sup> Pienso, en concreto, en los trabajos de pensadores como T. Negri o M. Lazzarato, muchos de ellos publicados por la revista francesa *Futur Antérieur*.



incitación a la compra, etc.), sino, además, como *mercancía de consumo inseparable de la producción*: consumo futuro o inmediato de productos, servicios, acontecimientos, tiempo, etc. y producción simultánea de comunicación, información y conocimiento. La comunicación es —en la era moderna y una vez constatada la quiebra del valor de lo producido— *trabajo social*. Un conjunto de disposiciones y equipamientos materiales, cognitivos y sensibles que conforman el potencial imprescindible para la “cooperación social”, hoy bajo el mando capitalista.

El humor —en tanto dimensión dialógica del intercambio social— cumpliría un papel específico en este orden desde el momento en que se pone al servicio de la circulación de saberes para la reproducción social. El humor —el ingenio en general—, y esto se ha señalado desde muy distintos lugares<sup>6</sup>, sirve a la “acomodación” comunicativa, al acondicionamiento de una atmósfera propicia para el intercambio productivo y a la homogeneización inconsecuente de las diferencias en la interacción. En una palabra: al consenso o, como diría Bajtin, a la mono-tonía.

Pero esto no es todo: así como la polifonía humorística no es condición de liberación propiamente enunciativa cuando se presenta como reiteración insustancial —tal y como se puede ver con frecuencia en las telecomedias—, tampoco lo es de reproducción ciega del orden dominante. En este sentido, es posible observar experiencias de humor que, *agenciadas* en determinadas prácticas en nuestra sociedad, cuestionan la reificación comunicativa, haciéndola proliferar en una dirección incierta.<sup>7</sup>

El humor es el lugar de la posibilidad en el lenguaje, un espacio de indeterminación que rompe desde una posición privilegiada la pragmática concebida como competencia, es decir, como un conjunto de “condiciones de adecuación y

---

<sup>6</sup> También desde planteamientos postmodernos, pensadores como G. Lipovetsky (1987) o M. Maffesoli (1991) han incidido en esta cuestión.

<sup>7</sup> Por citar un único ejemplo, me vienen a la mente las reflexiones de la pensadora feminista D. Haraway (1989) sobre el valor del humor y la ironía en la nueva política-ficción que la autora preconiza con pasión en su *Manifiesto cyborg*.

éxito de los enunciados”, ya que hace impredecibles —y no sólo no-convencionales— las efectuaciones reales. Que esto sea una especificidad del humor es discutible, más bien me inclino a pensar que es una actitud con la que afrontar la acción comunicativa, según la cual la discursividad conformada de antemano no sirve de infraestructura a todos los elementos existenciales. Tal y como sostiene Guattari, el acontecimiento comunicativo —el verdadero acontecimiento— no es prisionero de coordenadas discursivas, de tiempo, espacio, energía, sino que es insertado en líneas intensivas, generadoras de temporalización, de espacialización, de tensiones energéticas... (*Futur Antérieur*, nº 11, 1992).

Del mismo modo que la exigencia del “golpe”, de la “gracia” asequible y complaciente no es más que una eventualidad —común eso sí— de la expresión verbal, se pueden observar rupturas humorísticas que ponen en suspenso los principios fundamentales de la comunicación. Asoman por doquier formas de humor que pugnan por la irrecuperabilidad o ilegibilidad de la experiencia de acuerdo a los usos codificados. Formas que no están dichas, que no hacen resonar en el hastío las “cantinelas” más reconocidas y celebradas de la experiencia cotidiana.

Advertir esta potencia de experimentación de/en el lenguaje se revela esencial, pues en ella reside la crítica a la concepción pragmática más extendida, esto es, como práctica de la lengua que se resiente ante las interferencias no previstas por el modelo de competencia. Una pragmática poco o nada interesada por la vertiente ética y constructiva de las intervenciones verbales. Una pragmática, en definitiva, que no acierta a situarse respecto a la producción de subjetividad en la efectuación verbal.

Las conclusiones a este breve acercamiento al situacionismo desde una investigación de la interacción humorística son las siguientes. Primero, la situación no consiste en un conjunto de variables que circundan la enunciación sino que se compone en la experiencia de hablar, de hacer intervenir en el lenguaje un conjunto de condiciones históricas e inmediatas. En segundo lugar, la situación se

presenta en la actualidad bajo los efectos de un fenómeno sociopolítico que no es otro que el de la *reificación de la vida cotidiana*; esto es así tanto para los vividores como para la investigación social.<sup>8</sup> En esta perspectiva, la tergiversación humorística constituye un lugar revelador por cuanto construye o acondiciona la situación de forma deliberada. Mediante el humor se ejerce una apropiación de las condiciones de adecuación del lenguaje; se da, por tanto, un paso incierto en la construcción de una realidad sobre la que no es posible sacar conclusiones generales —conclusiones que apunten a la fuerza liberadora del humor en el lenguaje o que lo configuren como un lugar más de la dominación actual— pues sólo un análisis de los acontecimientos podrá iluminar nuevas vías para la acción humorística.

## Ejercicio de reconstrucción de la investigación

Antes de entrar de lleno en el análisis del humor situado propongo un breve “ejercicio de reconstrucción” en el que se rastrea la andadura de esta investigación, los argumentos que la impulsaron en un comienzo y las modificaciones, ligeras y de más hondo calado, que la han ido conformando a lo largo de estos años.

En realidad, este estudio se gesta en la observación de una serie de prácticas verbales reales. Fundamentalmente, muestras de ingenio muy escuetas y dirigidas a alguna de las personas presente en el encuentro, que producían peque-

---

<sup>8</sup> En este sentido, Debord lanza una virulenta crítica a la investigación sociológica que, por un lado, recuerda a los planteamientos de Goffman sobre el “olvido de la situación” y, por otro, propone como primera condición a la investigación la observación de lo más nimio: la interacción. “Los sociólogos, por ejemplo, tienen demasiada tendencia a retirarse de la vida cotidiana, a relegar a esferas separadas, llamadas superiores, lo que les sucede en cada instante (...). Es deseable entonces hacer ver, mediante un ligero desplazamiento de las fórmulas corrientes, que la vida cotidiana está aquí mismo. Ciertamente, una difusión de estas palabras mediante un magnetófono no quiere ilustrar precisamente la integración de las técnicas en esta vida cotidiana marginal al mundo tecnológico, sino aprovechar la menor ocasión para romper con las apariencias de la pseudocolaboración, del diálogo ficticio, que se hallan instituidas entre el conferenciante “presente personalmente” y sus espectadores (...). Con respecto a tal detalle, como al conjunto de la vida cotidiana, la modificación es siempre la condición necesaria y suficiente para hacer aparecer experimentalmente el objeto de nuestro estudio, que a falta de ello quedaría problemático; objeto al que más que estudiar hay que modificar.” (1977:205-6)

ñas distracciones respecto al tema que se estuviera tratando en la conversación y que en algunos casos imposibilitaban reanudar tal asunto y, en general, el tante serio en la interacción.

Si bien estas prácticas aparecen con frecuencia en cualquier ámbito, lo cierto es que mis primeras exploraciones se refieren a episodios iniciados por un único individuo en el contexto de un grupo de amigos que se conocían hacia poco tiempo. Esto me sorprendía respecto a otras intervenciones a las que había asistido y en las que yo misma había tomado parte. Primero, porque dado el grado aparente de hostilidad y direccionalidad de los comentarios bien pudiera ser que causaran ofensa a alguien con quien aún no se tenía excesiva confianza. Segundo, porque aun siendo instancias de humor verbal no tenían mucho que ver con el humor propiamente lingüístico de los juegos de palabras sino que se basaban en el cuestionamiento de pautas generales de la comunicación social. Y esto mediante un conjunto de recursos tales como la descortesía, la postura de hacerse el tonto o el listo, el tomarse las cosas al pie de la letra o el tergiversar el sentido de las palabras de algún interlocutor. Y tercero, porque lo que comenzó siendo una iniciativa individual pasó a generalizarse como comportamiento habitual entre los componentes de una colectividad difusa, cuya percepción en cuanto tal pasaba en buena medida, aunque no sólo, por este tipo de vaciles, tomaduras de pelo o salidas ingeniosas.

Esto ocurría en 1990 durante mi estancia en Estados Unidos, fue allí donde empecé a grabar fragmentos de conversación que más tarde emplearía como material para la investigación. Y fue durante este periodo en el que conocí a Iván, un chico medio colombiano medio neoyorquino, que era el que, en un comienzo, incitaba —hasta la desesperación de sus interlocutores— esta clase de intervenciones absurdamente lúdicas. Sobre su actuación, escribía lo siguiente:

“Él no contaba chistes ni anécdotas y tampoco utilizaba juegos de palabras u otros recursos propios del humor lingüístico, sino que explotaba la situación comunicativa en curso, reinventándola constantemente a partir de sus observaciones inge-

niosas, sus bromas y sus confusiones premeditadas (...) Iván jugaba con frecuencia a colocarse en una posición aparentemente desventajosa en la que no comprendía las cosas, no manejaba correctamente los principios comunicativos y desconocía las normas sociales apropiadas para cada caso. A través de este recurso “inocente” reinterpretaba las palabras de los demás y las propias para situarlas en una posición ridícula o inapropiada de la que (de modo implícito) se distanciaba inmediatamente.” (1993:339)

Un aspecto me intrigaba. Estas intromisiones —normalmente contestadas por la persona aludida— no iban acompañadas de señalización alguna que permitiera comprender la intencionalidad juguetona que las animaba. Sin embargo, esto no parecía constituir un problema puesto que, en la mayor parte de los casos, todo el mundo entendía lo que se tenía entre manos: una diversión con pocos visos de plausibilidad en la que se propiciaba una evaluación tácita, por un lado, de la ingeniosidad del instigador y, por otro, de la capacidad del blanco para entenderla y encajarla.

Nunca después logré recopilar burlas tan “metacomunicativas”, en el sentido de tan dedicadas a la propia actuación comunicativa de los sujetos en el intercambio. Tampoco he vuelto a encontrar una persona bromista que practicara un humor de las características del de Iván: tan conciso, frecuente e intermitente; tan focalizado en esta perspectiva de lo “interpersonal” como capacidad de *dar a entender y llegar a sobreentender* todo aquello que permanece no dicho.

A nivel **compositivo** o de **estructura discursiva**, burlas, ocurrencias y tomaduras de pelo presentaban diferencias palpables con los chistes y otros discursos graciosos —comúnmente analizados en la literatura humorística—, en los que se introducen pre-secuencias (e.g., “¿Sabes aquel del ...?”) u otra clase de marcadores verbales que permiten la transposición a un plano no-serio de comunicación.

Así pues, no existiendo marcas textuales para encuadrar lo dicho *a priori*, la “gracia” o sentido gracioso debía residir exclusivamente en la **configuración**

**pragmática** de estas composiciones, es decir, en el acondicionamiento y percepción de un contexto que permitiera interpretarlas de modo chistoso.

Simultáneamente, comencé una serie de lecturas sobre la **ironía**, en particular sobre los enfoques pragmáticos que sobre la misma se habían realizado. Estas lecturas me condujeron progresivamente al **ingenio** y al **humor**. Se puede ver éste como un desplazamiento de lo particular a lo general, según el cual la ironía es uno de tantos mecanismos pragmáticos para “montar” una actividad humorística. Argumento que también podía discurrir de modo contrario, afirmando que el humor es una posibilidad, entre otras, de la ironía.

Después comprobé que para muchos pensadores humor e ironía eran cosas esencialmente distintas<sup>9</sup>, sin embargo pensé entonces (y sigo pensando) que existe un nexo evidente entre ambos fenómenos y que si bien no toda ironía es humorística buena parte de las actuaciones irónicas adquieren una fuerza humorística notable cuando se producen en un entorno de interacción cara a cara. Es más, me preguntaba si esta demarcación entre humor e ironía no sería resultado de una particular consideración del humor como fenómeno unitario, según la cual éste sería inofensivo por su condición no-seria y, por tanto, necesariamente contrapuesto a la “peligrosidad” de una actitud irónica.

En efecto, esta investigación contempla la *coexistencia de humor e ironía* en un mismo discurso y no los desencuentros que han imperado en buena parte de los estudios dedicados al tema. Al hablar de ironía —en tanto forma de humor no señalizada a nivel textual— era inevitable la aparición de algunos dispositivos pragmáticos que obligaban a reabrir la discusión sobre qué sea la ironía y qué no o cómo se puede definir un “recurso” que ha sido objeto de tantas y tantas re-

---

<sup>9</sup> Pensadores como G. Deleuze o J. Ibáñez consideran humor e ironía como dos fenómenos diferentes, si bien, para ambos, se trata de modos de “subversión” de la palabra. En lo que a la perspectiva discursiva se refiere, buena parte de la literatura irónica parece desconocer el hecho de que los enunciados irónicos, además de ser instancias de mención en las que se establece una distancia subjetiva con lo mencionado, a menudo resultan graciosos en su efectuación. Ducrot parece ser uno de los pocos que advirtió este hecho.

flexiones desde tiempos inmemoriales. En este sentido, he tratado de diferenciar la ironía de otros medios de tergiversación comunicativa en los que se “enreda” de forma diversa con *sobreentendidos*, *presuposiciones* y con las condiciones de empleo exitoso y total de distintos actos de habla.

Existía una tercera cuestión que merecía ser considerada con detalle, y era la de la **dimensión afectiva**. Por propia experiencia —esto es, implicación oral y emotiva en estos intercambios— estaba convencida, en sintonía con otros autores, de que estos episodios contribuían de algún modo al incremento de la estima, la confianza y, desde luego, a la presentación de una imagen positiva ante un público por el que normalmente ya se sentía aprecio. Este tipo de reflexiones aparecen con frecuencia en la literatura estrictamente funcionalista y en la que, no siéndolo, alude a la *función social* de las actividades verbales. En ambas, se señala la conjunción en burlas, bromas e insultos en broma de una aparente hostilidad junto a una *auténtica identificación*. En esta misma línea, me inclinaba hacia nociones como la de *ficción*, en la que se intuía la coexistencia ambivalente de una expresividad amenazante y de una intencionalidad inofensiva y amistosa. En un trabajo en el que discutía este asunto de la apariencia y la realidad en el humor situado, y haciéndome eco de la literatura sociológica y antropológica sobre las “relaciones de camaradería jocosas”, insistía en los aspectos cooperativos de estas prácticas de apariencia hostil, si bien señalaba la necesidad de profundizar más o de otra manera en este tipo de valoraciones de impronta funcionalista que tan poco decían sobre el curso y el contenido de las actividades en cuestión (Vega 1993).

Se trataba, en suma, de no ver estos episodios como un *índice* nítido e invariable de cordialidad sino de observar en la práctica situada los procesos contextuales y *negociados* por los que se llegaba (o no) a semejante conclusión. No en vano existían numerosas instancias en las que o bien no se entendía la intención de bromear o ésta se malinterpretaba. Esto ocurría, por ejemplo, cuando se “atacaban” cuestiones particularmente sensibles del interlocutor que servía de

blanco a estas chanzas o cuando el esfuerzo por instigar en un plano no creíble o carente de amenaza resultaba incierto o se juzgaba poco logrado.

Desmarcar este estudio del funcionalismo que baña, en no pocas ocasiones, el análisis de la interacción era uno de los fines prioritarios de la transformación analítica que perseguía. Otro era abordar la multiplicidad de sentidos, intenciones y afectos que se agitan en el desarrollo de estos intercambios humorísticos, sin necesidad de someterlos a explicaciones uniformes de corte categorial (“funcionan como marcas grupales”) o excesivamente generales (“sirven para presentarse ante la audiencia”), argumentos poco explicativos respecto a lo que, en realidad, ocurre en los distintos intercambios. Huir del ejercicio de correlación (esta práctica —insulto en broma, vacile o lo que fuera— significa, en lo social e interpersonal, tal o cual cosa —estima, confianza...—) era el punto de arranque para determinar otras alternativas que se desmarcaran del paradigma estructuralista en sociolingüística o etnografía del habla. Alternativas que operaran desde los aspectos singulares y constructivos (según el sentido que los situacionistas dan a este término) de los acontecimientos de humor y que dieran cuenta de la polivocidad que en ellos se observa.

Precisamente, estos tres aspectos fundamentales : (1) la forma compositiva de los episodios, (2) los mecanismos pragmáticos y (3) la dimensión interpersonal, trabados según la argumentación que acabo de esbozar, son los pilares que vertebran esta investigación.

Mucho ha sucedido —a nivel teórico y experiencial— desde que yo me lanzara algunas preguntas concernientes al funcionamiento de estos intercambios en lo que respecta a su configuración pragmática y compositiva y a sus implicaciones intersubjetivas. Y aquí, los animados intercambios con Gonzalo Abril, así como con otras personas, relacionadas o no con el humor o la pragmática, han sido fundamentales.



La observación y el estudio de las instancias reales de humor sugerían nuevos “géneros” o tipos de actividad que no eran ni tomaduras de pelo ni insultos en broma ni salidas ingeniosas propiamente dichas. Tal era el caso de lo que, a falta de mejor nombre, he denominado *fantastías* o *desvaríos graciosos*, práctica eminentemente dialogada en la que distintos participantes inventan, de modo ficticio pero en conexión con las peculiaridades de cada cual, una historia disparatada a partir de un motivo que haya surgido en la conversación. De igual modo, cobraban importancia discursos humorísticos de cariz marcadamente afectivo que, aun siendo dialogados, se desarrollaban de acuerdo a una estructura narrativa (más emparentada, en este sentido, con los chistes). Este era el caso de las anécdotas. Por otro lado, muchas de estas composiciones, caracterizadas según la organización secuencial y la distribución de papeles actanciales, aparecían en la práctica de forma híbrida. Así, podía ocurrir que en el curso de una anécdota sobre lo que les sucedió a unas gentes —algunas presentes en la conversación— se insertaran pequeños fragmentos con forma de pullas, ocurrencias o chismes jocosos. Todos estos elementos que, en un principio, no constituían parte del planteamiento original han sido tratados en distintas secciones de este estudio.

Otra modificación significativa —en realidad se trata una modificación esencial— es la que atañe a la relación entre la *composición textual* y los *procesos pragmáticos* de producción e interpretación. Si en un comienzo pensaba que el valor humorístico se debía únicamente a la condición contextualizada de los enunciados que componían los episodios analizados, más tarde llegué a la conclusión de que tal “apreciación” resultaba, en la mayor parte de los casos, de una combinación compleja y dinámica de elementos de distinto orden. Evidentemente, esta conclusión surge del análisis detallado de un gran número de episodios. Así, mientras algunos fundaban la “gracia” en mecanismos implícitos como la ironía o el sinsentido, en otros —los más— estos procedimientos iban acompañados de una mueca, de un empujón o iba precedidos de un enunciado que, en cierto sentido, constituía una clave para la interpretación, un antecedente que siendo de naturaleza textual resultaba pertinente a la hora de comprender lo que se deseaba dar a entender. En suma: el humor —si es que es posible hablar de un fenó-

meno unitario y uniforme tal— es el resultado de una trama finamente tejida en cada enunciación en la que intervienen de modo singular un conjunto de factores como lo que se acaba de decir, los gestos que se hacen, la conceptualización discursiva del espacio y del tiempo y, claro está, lo que se da por supuesto y lo que se dice de modo implícito.

Una tercera transformación concierne propiamente al sistema de **recogida y selección** de los fragmentos a estudiar. Se trata de una innovación que, curiosamente, me ha devuelto, después de un desvío metodológico transitorio, al planteamiento inicial que guiaba mis pasos. La cuestión es la siguiente. Resulta evidente que las conclusiones a las que llegue un estudio a partir de un corpus más o menos extenso, más o menos diverso de ocurrencias de humor conversacional depende, en buena medida, de la segmentación previa que se efectúe sobre el flujo conversacional. Esto es así por cuanto se decide de antemano: (1) qué es humor y qué no, (2) dónde se ponen los límites (en términos de turnos de palabras, secuencias y episodios) de los intercambios y (3) qué situaciones, colectividades y/o lenguas son objeto de atención, en otras palabras, qué tipos de encuentros forman el material de la investigación.

Así pues, algunas decisiones preliminares habían de ser tomadas. Con respecto al primer punto he optado por considerar humorística cualquier manifestación que lo sea al menos para un participante. No entro aquí a valorar qué tipo de estímulo, percepción o emoción sea el humor o cómo se diferencie de otras actividades de juego divertidas pero no graciosas. Algunos problemas a propósito de este complicado asunto serán objeto de consideración en las primeras páginas del presente texto.

Esta segmentación primaria sobre qué constituye humor en la conversación rompe con una presunción que ha dado por buena gran parte de la literatura, a saber, que lo que es gracioso lo es para todo el mundo y en la misma medida o, por contra, que lo es para un sujeto ideal similar al preconizado por la gramática generativa. Según esta perspectiva, sólo eran objeto de análisis aque-

llas instancias celebradas por todos los participantes, cuando en realidad esto podría responder a una mera apariencia, según la cual las personas que la celebraban eran las más dominantes dentro del grupo de interacción o se celebraba por motivos diversos pero contrarios o parcialmente contrarios a la diversión, como, por ejemplo, evitar mostrar desacuerdo, bochorno o disgusto ante una instigación de dudosa "buena fe". Problemas de distinto orden surgen del planteamiento de un sujeto ideal; en este caso, se asume que la "gracia" es una propiedad del texto que poco o nada tiene que ver con la evaluación real de las personas involucradas.

A propósito de estas eventualidades, distinguiré entre *humor-en-intención* y *humor efectivamente celebrado* (al menos por una persona). No consideraré, por regla general, aquellas instancias de humor fortuitas (lo que algunos llaman "humor natural") si, una vez desencadenadas, no son objeto de una elaboración—expansión, reinterpretación o valoración— humorística deliberada.

Estas matizaciones, lógicamente, no resuelven todos los problemas; no resuelven el problema fundamental de identificar cuándo alguien trata de ser gracioso o cuándo lo consigue realmente. Las risas, carcajadas y articulaciones risueñas o los aspavientos y las muecas son manifestaciones de jocosidad empleadas tanto por los chistosos como por la audiencia. Ahora bien, como se ha señalado desde la psicología<sup>10</sup>, la risa no es expresión inequívoca de apreciación humorística. Existen, de hecho, distintos tipos de risas que, como la risa nerviosa o la risa de satisfacción una vez superado un desafío, poco tienen que ver con la evaluación graciosa de acciones y/o enunciados.

En efecto, la risa no es una manifestación absolutamente fiable aunque, si atendemos a su efectuación real en concordancia con otros fenómenos discursivos—el tema o el seguimiento de una secuencia por parte de distintos interlocuto-

---

<sup>10</sup> Para esta discusión sobre la relación entre el humor y la risa pueden consultarse las siguientes colecciones en las que, entre otras cosas, se discute esta cuestión: Goldstein y McGhee (1972), Chapman y Foot (1977) y McGhee y Goldstein (1983).

res— y gestuales se puede determinar con cierta precisión qué movimientos están dirigidos a propiciar una respuesta lúdica o qué manifestaciones están respondiendo a un “golpe” precedente. En realidad, esta observación sobre la trama de acciones y enunciados es fundamental, tanto para una teoría del humor situado como para una teoría de la conversación. Se trata simultáneamente de una hipótesis y una conclusión de este trabajo y se puede resumir del siguiente modo: *aquello que llamamos humor (“gracia”, jocosidad, agudeza, guasa...) en la interacción no es producido por un único elemento, desde luego no por un único sujeto, sino por la composición discursiva de distintas dimensiones dialógicas (según el doble sentido bajtiniano)*. Esta hipótesis de trabajo altera, como he explicado, mi disposición inicial a “capturar”, según una orientación estrictamente pragmática, aquello que hacía de un enunciado un acto gracioso.

Con respecto a la **demarcación de los episodios en el flujo conversacional** hay que señalar —de manera preliminar puesto que esto será una de las cuestiones fundamentales a desarrollar en esta tesis— que no se puede emplear segmentaciones nítidas al abordar esta clase de ocurrencias. En primer lugar, porque una misma tomadura de pelo, incluso una misma anécdota pueden ser objeto de un tratamiento periódico y fragmentado. Pueden reiniciarse, elaborarse, expandirse o reestablecerse en cualquier punto del encuentro, pueden conformarse como un *repertorio* y actualizarse en distintos encuentros o pueden —tal y como sucede normalmente— adquirir el estatus de *estereotipo* (de alguien o de algo) y traspasar el endeble umbral de lo que se considera risible. Por consiguiente, hay que tener en cuenta que las segmentaciones composicionales no son otra cosa que la exploración abierta y flexible de un conjunto de posibilidades no siempre discernibles. Algo similar ocurre con los **papeles actanciales**. Así pues, cualquier participante puede adoptar el rol de *instigador* para seguidamente convertirse (o ser convertido) en *blanco*, *co-instigador* o simple *espectador* de un episodio iniciado por esta misma persona.

La cuestión más problemática al inicio de una investigación es, acaso, la de constreñir el **entorno social de encuentros** que se desea estudiar. Un entorno

puede segmentarse de distintos modos: en función de los individuos que lo habitan, de las *relaciones estructurales* que mantienen entre sí, de las condiciones físicas del lugar en el que transcurre, del ámbito cultural en el que se encuadran, etc. Una opción válida podría consistir en el estudio de todas las interacciones en las que participa un conjunto de individuos que se frecuentan por distintos motivos: por ser miembros de una familia, asistentes a un curso o vecinos de una vivienda. Otro estudio podría impulsar la investigación de aquellas interacciones en las que estos individuos se reúnen para realizar una tarea específica: comer, atender a las clases o emplear el ascensor. Un cambio de foco semejante puede tener consecuencias decisivas para el proyecto que se desea emprender.

En un principio, mi propósito era construir un modelo que permitiera analizar cualquier instancia de humor situado sin que los indicadores de la estructura social tradicionalmente empleados (sexo, edad, clase social, etc.) fueran elementos determinantes. Me interesaba, antes que nada, las circunstancias locales que guían los encuentros cara a cara, todo aquello que da forma a lo que Goffman denomina "situación social". De acuerdo con esta idea, se trataba de extraer una serie de líneas teóricas con el fin de analizar el flujo de la enunciación, áreas de consistencia que conformaran, por emplear la terminología goffmaniana, un cierto **orden de (en) la interacción**. Un orden que, tal y como sugiere Goffman, funda en lo microscópico de la situación aquello que, en lo macro, conocemos como organización social.<sup>11</sup>

Pudiera pensarse que existe una contradicción entre el propósito de construir una pragmática del humor y propugnar, al mismo tiempo, el carácter abierto y situado de los encuentros que se estudian. Sin embargo, la pragmática que aquí se persigue no busca la abstracción, ni trata de establecer un aparato

---

<sup>11</sup> En toda su obra, Goffman alude al hecho de que la organización inmediata de las situaciones tiene un impacto directo en la estructuración de la sociedad, llegando a afirmar que: "en la medida en que los agentes de la organización social a cualquier escala, desde Estados a hogares, puedan ser persuadidos, engatusados, engañados, intimidados o influidos de cualquier forma por efectos que sólo se dan en tratos cara a cara, entonces el orden de interacción afectará abiertamente a las entidades macroscópicas." (1983:185)

preliminar, universal y acordado que extrapolar a las distintas escenas interlocutivas. Los instrumentos analíticos que aquí se ofrecen contemplan las transformaciones inmanentes a la construcción de una situación de habla, tanto en lo compositivo como en lo subjetivo. Al proponer una organización de la tomadura de pelo que contemple potenciales modificaciones internas (cambios de alineación, medios de expansión, orden de intervenciones, etc.) se establecen formas en las que estas actividades se traban en una discursividad consistente. Una discursividad que se acopla o “aglomera” en una actividad socialmente significativa y que puede, asimismo, engendrar una potencia capaz de desbaratar dicho acoplamiento. De igual modo, cuando se fijan vectores o dispositivos intersubjetivos —una tematización del cuerpo, de los territorios personales e interpersonales, de la “vivencia” del sujeto respecto a lo que se piensa grupo, etc.—, se está formulando y practicando una manera de “navegar” por la realidad de la interacción social, un corte transversal que contempla los agenciamientos colectivos de enunciación en toda su complejidad.

La versatilidad en el tratamiento de las prácticas sociales y el rechazo implícito a una interpretación ideal de las mismas son condiciones de la investigación de nuestro tiempo. Condiciones que, si bien tienen el efecto de hacer tambalearse los cimientos de cualquier modelo, facilitan —que no aseguran— la oportunidad de cuestionar la clausura teórica de axiomas y taxonomías, así como la “comodidad” que se puede llegar a experimentar desde la investigación. El resultado más evidente de esta perspectiva, al menos en lo que a la socio-lingüística se refiere, es la relativización de las interpretaciones de los segmentos de habla. Tanto de las interpretaciones internas a la actividad enfocada, es decir, las realizadas por los propios participantes, como de las que ponen la actividad en contacto con la investigación. En esta línea de multiplicidad interpretante, por un lado, se atiende a la diversidad de intenciones o efectos prácticos que se persiguen mediante el intercambio verbal y a los aspectos dinámicos del juego de intenciones en la interacción y, por otro, se “hace diluir” con mayor o menor ahínco la unilateralidad de la interpretación que desde la investigación se ofrece de estas experiencias de habla.

Dos son las objeciones fundamentales a esta concepción del pragmatismo en pragmática. Cifrar la “significancia” en las intenciones de los sujetos que hablan es una cuestión complicada. Primero porque no es tarea fácil asignar una intención a una actuación concreta. Este problema queda notablemente reducido cuando se considera la actuación en el contexto actual en que se desarrolla. Para referirme a esta manera de enfocar la acción como experiencia comunicativa localizada y corporizada emplearé el término específico de **en-acción**. Este término ya ha sido utilizado en el campo de las ciencias cognitivas para designar una interpretación que opera a partir de un trasfondo de comprensión que depende, en gran medida, del hecho de la experiencia de estar en el mundo con un cuerpo.<sup>12</sup> Así, mientras la *interacción* evoca la orientación dialógica (y en cierto sentido, negociada) de la actividad comunicativa, la *enacción* hace hincapié sobre el sentido de las palabras en una puesta en funcionamiento (o efectuación) real.

En cuanto al segundo problema, está relacionado con la falta de atención a las dimensiones del significado que no tienen que ver con la *intención*, o al menos con la intención tal y como se concibe en occidente, es decir, como intención consciente de un sujeto individual. La primacía de la intención como voluntad subjetiva de promover un resultado en la enunciación sobre aspectos como la autodeterminación y la responsabilidad colectiva, la referencia a una autoridad espiritual (como cuando se habla por “inspiración divina”), la invocación a una transcendencia (como cuando se nombra el “espíritu de la constitución”), la dimensión ética y estética o la búsqueda de una movilización pasional es válida según qué tipo de encuentros se esté tratando.<sup>13</sup> En la actuación humorística, el desplazamiento de la intención respecto a otras dimensiones de la interacción puede cobrar importancia si la acción —como sucede en algunos casos— no está orientada de modo prioritario al cumplimiento de un fin inmediato sino a la de-

---

<sup>12</sup> Varela, F. (1992) *De Cuerpo Presente*, Barcelona, Gedisa, (capítulo 8, 174-291).

<sup>13</sup> Este tipo de dimensiones de la comunicación han sido tratadas desde distintos puntos de vista. En particular, el problema de los límites del *modelo intencional* ha sido abordado por la etnografía del habla en recientes publicaciones colectivas como las editadas por Lutz y Abu-Lughod (1990) y Hill e Irvine (1993).

mostración de un sentimiento o a la gestación de una atmósfera colectiva. Naturalmente, estos efectos pueden enlazarse con otros de carácter intencional.

Respecto a la disolución de una posible interpretación unilateral desde la investigación es preciso tener en cuenta que rastrear la interpretación de las prácticas sociales es una actividad cargada ella misma de deseo expresivo y de una autodeterminación por explorar una interpretación particular de los hechos cotidianos. Una apuesta que en lo que concierne a la presente investigación pasa por internarse no sólo en los aspectos organizados de la experiencia de hablar sino en aquellos que tienden a suspenderla, desarticularla y recomponerla en los márgenes del orden. En esta tarea, la inspiración de estudiosos como Bajtin o Goffman pero también del activismo situacionista se revela esencial por cuanto supo conjugar la exploración de un orden en la vivencia sin renunciar a todo aquello que trabaja para hacerlo desaparecer.

Este es, a grandes rasgos, el plan de esta tesis. Sin embargo, para hacer justicia a otros momentos de la experiencia de investigar he de explicar que durante un tiempo me aventuré por otra vía. Una vía que ha quedado reflejada en la tesis de maestría que escribí durante mi estancia en Cambridge (Vega 1993). Llevado al terreno de lo concreto, esta transformación consistía en la posibilidad de explorar, entre la etnografía del habla y el análisis de la conversación, las interacciones de un único grupo multicultural a lo largo de un año, comenzando desde su gestación y finalizando en su disolución (o parcial disgregación de sus miembros). Se trataba de un colectivo impreciso de unos quince estudiantes pertenecientes a un "college", institución que compagina funciones académicas, sociales y de alojamiento y a la que yo estaba adscrita en ese momento. Durante este periodo recogí mediante grabación magnetofónica y de modo aleatorio las conversaciones que mantenían estas personas durante los encuentros diarios más distendidos, esto es, durante las comidas, en el bar del "college" y durante algunos encuentros en el jardín. Un total próximo a las sesenta horas de grabación, reunidas a lo largo de siete meses (noviembre 1992/agosto 1993) forman el corpus so-



bre el que trabajé en mi tesis de maestría, un material que también ha sido empleado en la presente investigación.

Aunque por distintos motivos a los que me movían en un comienzo, tampoco en esta investigación pude profundizar en la especificidad del grupo de humor que me había propuesto estudiar. Aspectos como la progresión temporal de los encuentros jocosos en el marco de una historia relacional, la influencia de las lenguas nativas de los hablantes en su acción humorística en inglés o las peculiaridades individuales en el seno de esta comunidad de habla fueron temas que se quedaron en el tintero y sobre los que sólo pude apuntar impresiones poco consistentes.

El porqué de esta limitación hay que buscarlo en el hecho de que no contaba con ningún modelo pragmático medianamente consistente que me permitiera analizar estas ocurrencias, cuanto menos sus especificidades grupales, espaciotemporales o culturales. Y esto fue lo que me hizo retomar mi objetivo inicial, esto es, la construcción de una pragmática del humor situado, hasta el momento inexistente o sólo acometida en aspectos parciales. Los instrumentos aquí desarrollados permitirán abordar en lo sucesivo estudios específicos en los que se establezca una segmentación más homogénea del tipo de interacciones de humor situado que se desean estudiar. La singularidad del humor empleado por las mujeres en un contexto social específico o la adquisición de la capacidad de bromear y responder a las bromas por parte de niños y niñas de corta edad serían algunos ejemplos de posibles ejercicios. Algunos han sido ya acometidos; sin embargo, en todos ellos se echa en falta una teoría general sobre el funcionamiento del humor situado tanto en lo relativo a la producción e interpretación como en lo que respecta a la dimensión interpersonal. Una teoría que permanece implícita y fragmentada en diversos trabajos parciales que tendré ocasión de discutir y que sólo recientemente, y gracias a la publicación del estudio de N. R. Norrick *Conversational Joking, Humor in Everyday Talk*, ha recibido un tratamiento global aunque, desde mi punto de vista, insatisfactorio.

Las instancias de humor que se analizan en estas páginas pueden catalogarse, a título orientativo, en varios bloques según fueron recogidas o en función de alguna especificidad de los encuentros: (1) en Estados Unidos, éstas son las menos uniformes, tienen lugar en distintos ámbitos y entre distintos individuos que hablan en inglés y en español; (2) en Cambridge; (3) entre mujeres; (4) entre los miembros de mi familia y (5) en distintas reuniones de amigos y/o conocidos. Fragmentos adicionales, comúnmente empleados para explicar algún aspecto sobre el humor en encuentros formales, se refieren a intercambios en el contexto médico y de servicios. La mayor parte de los fragmentos fueron grabados, aunque también aparecen intercambios filmados en video y otros que anoté en el momento de su ocurrencia.

La heterogeneidad de los intercambios estudiados implica, no obstante, algunas acotaciones comunes a todos ellos. Así, los episodios estudiados forman parte —en su mayoría— de *encuentros sin agenda* en los que por regla general existe una gran flexibilidad, tanto en lo que concierne al orden de participación como a los temas. Esta falta de restricciones formales a la hora de conversar me interesaba especialmente ya que facilita de modo evidente las intervenciones no serias y, entre ellas, las humorísticas. Una segunda demarcación orientativa concierne al vínculo entre las personas que toman parte en los encuentros. La mayor parte de las conversaciones se desarrollan entre amigos. Esta segmentación, como ya he explicado, no tiene por objeto establecer conclusiones sobre el humor y la amistad o, al menos, no en estos términos. El hecho de elegir estas reuniones tenía más que ver con la facilidad a la hora de acceder a las interacciones y, fundamentalmente, con un claro interés por abordar lo que, en la literatura etnográfica e interaccional, se conoce como **contextos informales**.

Un último punto sobre la selección —éste de orden práctico— se refiere al número de participantes en las reuniones recogidas. Dado que transcribir una grabación con más de seis o siete personas resulta prácticamente imposible, incluso cuando se trabaja con video, he limitado el número máximo de interlocutores a seis (y el mínimo a dos). Sólo aparecen fragmentos de un encuentro de más

de seis personas; éste me interesaba especialmente porque en él se dio lugar a una gran cantidad de anécdotas chistosas.

La duración de las grabaciones es variable y depende de eventualidades —que las personas tengan que irse, que se desplacen a otro lugar, que llegue más gente— poco o nada controladas desde la investigación. Hay que precisar, además, que los fragmentos extraídos de la corriente conversacional son fragmentos de humor, hecho que limita de modo evidente el criterio de selección de aquello que se desea estudiar. Es importante, no obstante, no perder de vista la globalidad del encuentro en que se insertan. En este sentido, he optado por introducir en el anexo buena parte de lo grabado, al menos lo que pudiera ser más significativo en la comprensión de los distintos fragmentos destacados. El anexo incorpora, asimismo, información extratextual de utilidad como el número de participantes, circunstancias aludidas durante el diálogo, así como el lugar y la duración del mismo; hechos a los que se alude en la discusión. Recomendando, por tanto, acudir al anexo cuando el texto así lo indique.

Tanto las grabaciones como las filmaciones siempre fueron realizadas con el consentimiento de los presentes, si bien éste no es el caso de algunos fragmentos anotados sobre la marcha. Se ha inventado un nombre ficticio para aquellas personas que así lo han deseado. En algunos casos —principalmente los que se desarrollaban en inglés—, he discutido con los implicados la transcripción e interpretación de algunos fragmentos ya fuera a causa de dificultades auditivas, de conocimiento de la lengua o con el fin de entablar un diálogo *a posteriori* sobre el sentido y el efecto de determinadas intervenciones. Esto ha sido particularmente útil a la hora de contrastar los significados que distintos participantes asignaban a las experiencias de humor.

He estado presente en la mayor parte de las interacciones (mis tomas de palabra están señaladas en las transcripciones con la inicial "C"). En algunas he intervenido activamente y en otras, y por motivos diversos, he participado como espectadora. Esto me ha permitido acceder a una información de gran importan-

cia en un estudio de esta naturaleza; información concerniente a los sujetos y al conocimiento compartido en el marco de sus historias relacionales, a las ocasiones de encuentro, etc. Por otro lado, esta opción de **investigadora-participante** ha resultado especialmente valiosa a la hora de atender a otros elementos audiovisuales de la interacción que, si bien no he tratado de modo sistemático, resultan fundamentales para entender el sentido de las acciones estrictamente verbales. Me estoy refiriendo a posturas, gestos, desplazamientos de posición, sonidos en el ambiente, orientación y distancia de los cuerpos, etc.; en definitiva, a la denominada "dimensión oculta" que tanto interesó a investigadores de la conducta como E. T. Hall y R. Birdwhistell.

Todos estos aspectos de la orientación mutua conforman una parte sustancial de lo que se conoce como *conocimiento compartido* ("common knowledge"), es decir, de todo el saber que se establece en el preciso instante en que dos personas se ponen una en presencia de la otra. Para Clark y Carlson (1982), las fuentes de este conocimiento son tres: la copresencia física, la copresencia lingüística y la pertenencia a una misma comunidad. Este compendio —tanto en lo que se refiere al campo audiovisual, al campo lingüístico y al campo más extenso de lo colectivo— no está definido de antemano sino que se alcanza durante el intercambio. Pues bien, todo ello conforma un territorio intersubjetivo compuesto por conocimientos, creencias y suposiciones que se "movilizan" en cada situación de habla y que permite, en último término, el entendimiento mutuo.

Con respecto a la lengua —inglés o español— en la que se desarrollan los intercambios, conviene hacer algunas matizaciones. Al no ser éste un estudio sobre la incidencia gramatical de las ocurrencias humorísticas, no aparecen, salvo excepciones —normalmente cuando se alude al **humor lingüístico** para distinguirlo del **humor pragmático**—, consideraciones de tipo sintáctico, morfológico o fonológico. El humor pragmático —al igual que cualquier otro discurso que funde su producción e interpretación en las condiciones de uso de los enunciadados— concierne a la lengua, pero no a la *estructura gramatical* de la misma sino a

la naturaleza comunicativa de los enunciados y cadenas de enunciados en su puesta en funcionamiento.

Evidentemente, existen abundantes casos en que se produce un solapamiento entre operaciones pragmáticas y distintos procedimientos gramaticales, esencialmente semánticos. Esto resulta evidente, y así se ha hecho notar en la literatura pragmática sobre los fenómenos de deixis y asignación de referente, así como en otros casos de ambigüedad sintáctica que dan lugar a *presuposiciones* y *sobreentendidos* que interfieren con la interpretación actual de los enunciados.<sup>14</sup>

La importancia relativa que se dé a la organización y significado convencional de los constituyentes gramaticales o a las determinaciones contextuales en los análisis particulares dependerá, en buena medida, del enfoque elegido: si se apuesta por una compartimentación de disciplinas en lingüística o si, por el contrario, se propende hacia un modelo integrado que distinga, en lo que a la significación se refiere, distintas dimensiones de sentido (el significado en términos de condiciones-de-verdad, la fuerza ilocutiva o pretensión de los enunciados como condición de satisfacción o de uso y otros componentes como la actitud, que se han abordado desde conceptos como el de modalidad o desde otros planteamientos).

En cualquier caso, se trata de una discusión que concierne al presente proyecto sólo parcialmente en la medida en que el humor que me propongo estudiar cifra el sentido (humorístico) en procesos inferenciales de carácter comunicativo. Estos procesos no están —en principio— ligados a la estructura específica de las distintas lenguas si bien ésta es una cuestión que ha sido debatida desde distintos ángulos y ha dado lugar a múltiples perspectivas.

Desde una orientación *pragmática cognitivista* —como la que sostienen Clark y Carlson, Sperber y Wilson, Blakemore o Sánchez de Zavala—, la inter-

---

<sup>14</sup> Esta clase de interferencias han sido abordadas, además de en Levinson (1983) y Leech (1983), en P. Cole (1978, 1981), Cole y Morgan (1975), Berrendonner (1987), Newmeyer (1988), Blakemore (1992) y Escandell-Vidal (1993).

pretación de los enunciados depende de procesos cognitivos generales, fundamentalmente de la construcción de qué sea en cada momento el *conocimiento compartido* pertinente que permita inferir el sentido de lo dicho. Además, se postulan una serie de principios que, tal y como explicara Grice, son comunes a todos los hablantes de las distintas lenguas y funcionan a modo de normas de racionalidad estándar que se actualizan de modo específico en la comunicación humana. La gramática y la pragmática componen dos tipos de saberes distintos; uno es de orden lingüístico y otro extralingüístico. Desde este punto de vista, ambos, el conocimiento de la lengua y el conocimiento del mundo, son fundamentales en la comprensión efectiva de los enunciados.

Bajo una perspectiva completamente distinta se sitúa lo que Blakemore denomina *socio-pragmática*, representada por planteamientos como los de Leech. La socio-pragmática —emparentada con la etnografía del habla, el análisis conversacional y del discurso— considera que los principios comunicativos tienen su origen en la diversidad social y cultural de la experiencia humana y que, por consiguiente, no se pueden postular principios de alcance universal. Esto no afecta, naturalmente, a la compartimentación de la pragmática respecto a la gramática y, en particular, a la semántica. Así, Leech sostiene que la distinción entre semántica y pragmática no se refiere únicamente a los fenómenos significantes que se estudian, sino al propio modelo de análisis. Las diferencias analíticas atañen a distinciones tales como las que se establecen entre reglas y principios, convención y motivación, explicaciones funcionales y explicaciones formales, etc.

El presente trabajo está, desde luego, más emparentado con esta última orientación, si bien, tal y como he expuesto anteriormente, la concepción de contexto y situación y de los principios pragmáticos mismos es objeto de un tratamiento crítico. Un tratamiento que observa el acontecimiento de habla en relación, por un lado, a la *emergencia de la situación* y, por otro, a las *dimensiones intersubjetivas* que en ella tienen lugar. Una consecuencia fundamental de esta idea es la inadecuación del concepto de *competencia comunicativa* tal y como apa-

rece en los enfoques más divulgados, esto es: como actuación pragmática apropiada, eficaz y/o predecible; como conjunto de conocimientos acerca del uso adecuado del lenguaje o como conocimiento y capacidad para aplicar los principios y estrategias de carácter no-lingüístico en la producción e interpretación de enunciados.

En cualquier caso, es el estatus y la puesta en funcionamiento de estos principios, la tensión entre su formación, su desactivación y su potencial desbaratamiento, lo que interesa a la investigación del humor situado y no, o no principalmente, la estructura gramatical de las oraciones o su forma lógica necesariamente acordada al margen de las enunciaciones concretas.

## Notación y organización del texto

La notación empleada en las transcripciones de los fragmentos hablados es la habitual en los estudios conversacionales y fue primeramente empleada por Sacks, Schegloff y Jefferson (1974:731-2), aunque actualmente existe una gran variación en cuanto a las normas a seguir.<sup>15</sup> Queda recogida en los siguientes puntos:

- \* La **negrita** indica algún tipo de énfasis, que puede estar señalizado por un cambio de tono y/o modulación.
- \* El **paréntesis izquierdo** (I) que conecta el habla en líneas separadas señala el punto en que el que la intervención de un hablante se solapa con la de otro.
- \* Los **dos puntos** (:) indican que el sonido inmediatamente anterior ha sido perceptiblemente alargado.
- \* Los **números entre paréntesis** (0.0) especifican los silencios en segundos y décimas de segundo. Cuando por algún motivo no se hayan calculado los intervalos se empleará un doble paréntesis que indique pausa: ((*pausa*)).
- \* Las **comas** (,) indican el equivalente a una pausa de lectura.
- \* Los **paréntesis con guiones** ((-----)) indican pasajes inciertos.

---

<sup>15</sup> En el volumen sobre análisis de la conversación editado por G. Button y R. E. Lee (1987:9-18) se recogen estas y otras normas con más detalle.

- \* Los **dobles paréntesis con texto en cursiva** (*((cursiva))*) reproducen material que no forma parte del habla transcrita, por ejemplo gestos o formas de articulación que resultan relevantes respecto a lo dicho inmediatamente antes.
- \* El **signo "igual"** (=) se emplea para indicar que no existe intervalo entre el final de la unidad anterior y el comienzo de la siguiente porción de habla.
- \* Los **números al comienzo** (1) indican las tomas de palabra. En algunos casos, el número irá precedido por un asterisco que tiene el valor de llamar la atención sobre dicha intervención.
- \* Los **guiones en las palabras** ("palabr-") señalan una interrupción brusca.
- \* La **interrogación** (?) se emplea únicamente al final de las unidades con entonación final ascendente. La exclamación se utiliza con el sentido habitual pero únicamente al final.

Estas convenciones implican un mayor grado de especificidad en función de los aspectos que se deseen estudiar. Esto resulta particularmente significativo en el caso de la risa. A lo largo de una serie de trabajos fundamentales sobre la **ocurrencia de la risa** en la conversación, G. Jefferson (1979, 1984 y 1985) propone un ejercicio general de transcripción y un sistema de análisis preciso que, entre otras cosas, puso de relieve un tipo de técnica de señalización humorística: la *invitación a reír*, a la que me referiré en distintos puntos de esta tesis. El siguiente fragmento (G. Jefferson 1985) puede dar una idea del aspecto sumamente complejo que tiene una transcripción de estas características (el subrayado indica énfasis, las mayúsculas un aumento considerable del volumen, el punto bajo señala una pausa de entonación descendente, el alto ('h) una inhalación perceptible):

Ken: An'e came home'n decided'e wz gonna play with iz o:rchids. from then on  
i:n.  
Roger: With iz what?  
Louise: mh hih hih [hug  
Ken: With iz o:rchids. =  
Ken: = Ee[z got an o:rchid-  
Roger: Oh:. hehh[h a h 'he:h] 'heh  
Louise heh huh 'hh PLAYN(h)W(h)IZ Q(h)R'N  
ya: I[thought the [same  
Roger 'uh:: 'huhhh'h'h'h



No he adoptado estas pautas de transcripción propuestas por Jefferson y seguidas en algunas investigaciones del humor en una perspectiva conversacional por un motivo de alcance general. Transcribir las modalidades de risa (según los rasgos prosódicos, la duración, la entonación, la interferencia con el habla de una o varias personas, etc.) resultaba en un esfuerzo adicional que, si bien comportaba una mayor precisión, complica excesivamente una transcripción que, en definitiva, no va dirigida a un análisis específico de la risa ni del “trabajo” interactivo que ésta cumple. Además, no estoy muy segura de la adecuación de estas pautas para una lengua distinta de la inglesa, hecho que merecería una investigación detallada.

Existen rasgos, en cambio, que me parecen de una gran importancia y que he tratado de suplir de algún modo. Son los siguientes: (1) la articulación de palabras riéndose, (2) los solapamientos de las carcajadas de distintos participantes, (3) los solapamientos de las carcajadas de una persona con el habla de otra y (4) la risa especialmente enfática (resaltada también en negrita). Todos estos rasgos aparecen indicados entre paréntesis en la transcripción, al igual que otras descripciones suprasegmentales como el tono infantilizado, dubitativo, cantarín y chillón, entre otros. Se trata de la misma solución por la que han optado un buen número de investigadores dada la complejidad de una transcripción sistemática de la risa y de otros rasgos prosódicos o de entonación.

Cualquier transcripción —y esto hay que tenerlo muy presente— constituye una simplificación de aquello que realmente ocurre tanto a nivel oral como visual. Como se ha puesto de manifiesto desde la etnometodología, cualquier conversación está plagada de un incontable número de fenómenos más o menos ordenados, más o menos regulares que pasan desapercibidos a una mirada de superficie.

De acuerdo con Elinor Ochs (1979), el objetivo del ejercicio de transcripción es realzar aquellos elementos que se desea investigar sin por ello dejar de lado otras eventualidades que pudieran cobrar importancia durante la fase de

análisis. Un ejemplo: para transcribir el habla infantil es indispensable introducir algún signo en la notación que indique el punto en que niños y niñas abandonan de modo unilateral el tema. Esta práctica —el cambio de tema— resulta de vital importancia tanto si deseamos estudiar la organización secuencial de los temas como si el objetivo va encaminado a descubrir las asociaciones mentales que desencadenan las irrupciones temáticas. Un estudio semejante podría, además, adquirir una mayor especificidad si esta señalización se combinara con un tratamiento metódico de la mirada que indicara en todo momento los objetos y personas que son foco de atención en el entorno de la sala de juego y los movimientos desarrollados por los hablantes. Ochs ensaya un modo de transcripción paralelo (verbal-visual) específicamente elaborado para estudiar las interacciones infantiles. Otros trabajos, como el de C. Goodwin (1981) sobre, la coordinación durante el habla trata este mismo asunto; en este caso, el énfasis está puesto en la involucración y desvinculación que se establece de modo conjunto a través del diálogo y el contacto visual.

Todo esto viene a incidir en la importancia de la fase práctica de la investigación —la de grabar/filmar, idear un modelo de transcripción y realizar la transcripción—, que, además de ocupar un buen número de horas, cobra una importancia creciente cuando la finalidad es estudiar las ocurrencias reales. No obstante, y como sugiere Ochs, cierto grado de simplificación es de agradecer, sobre todo cuando lo que interesa son aspectos parciales de las secuencias. En este sentido, el criterio que ha sido privilegiado en el presente estudio es el de resaltar los elementos del habla. Por ello, he puesto especial cuidado en la transcripción exacta de los enunciados, de los solapamientos, de la articulación de los turnos de intervención y de la transición entre hablantes.

Únicamente se emplea la transcripción fonética cuando ésta resulta particularmente significativa, por ejemplo, cuando se aspira o contraen palabras de manera exagerada y se sesea o cecea inversamente al uso habitual.

Los turnos de palabra van precedidos de una inicial que representa a la persona que habla. Cuando un turno —señalizado por un número— carece de inicial, es porque se trata de una intervención conjunta, compuesta habitualmente por una explosión simultánea de carcajadas.

Con respecto al campo visual es preciso reconocer que existe una laguna evidente en lo que concierne a un conjunto de comportamientos corporales, éstos han quedado excluidos de este estudio por varias razones. Primero, por comportar un esfuerzo excesivo en lo que se refiere al sistema de recogida. Y segundo, por carecer de un modelo —hasta la fecha poco desarrollado— que establezca conexiones precisas entre la actuación corporal de los sujetos y las secuencias habladas. Soy consciente de que se trata de una limitación que, a pesar de todo, se justifica por lo ambicioso de un proyecto tal y por la escasa atención que ha recibido hasta el momento la construcción de un “equipamiento” de estas características.

Aún así, he señalado algunas interferencias corporales importantes: la entrada y salida de gente en la escena, algunos acercamientos reseñables, elementos que provocan desplazamientos (como las llamadas telefónicas) y otros gestos importantes como el de señalar o tocar algo o a alguien y el fijar la mirada cuando se habla a una persona en particular.

En resumidas cuentas, las transcripciones que aquí aparecen —los extractos en el texto y los fragmentos, más extensos, en el anexo— pueden ser vistas no como una reproducción exhaustiva de lo que sucede sino como una forma de guiar la aproximación a los intercambios, es decir, como un modo a partir del cual vislumbrar las condiciones, particularmente las verbales, que se originan durante la comunicación.

En cuanto a la organización del texto, se observa una homología entre las cuestiones que he advertido durante el ejercicio de reconstrucción de la investigación y la disposición de los capítulos. El **primer capítulo** está dedicado a es-

tablecer un lugar para esta investigación en el seno de las teorías del humor, especialmente de aquellas que lo tratan como un fenómeno discursivo y dialogado. Construir una metodología que pueda dar cuenta del humor situado pasa, a mi modo de ver, por los análisis del uso de la lengua —hecho que he tratado de subrayar en esta introducción—, así como por la revisión crítica de una extensa literatura que en el campo de la antropología, los estudios cognitivos y la microsociología se ha centrado en la actuación humorística y que, en no pocos casos, ha sabido captar con singular clarividencia los problemas centrales con los que se topa la investigación de los acontecimientos situados. Esta es la razón que me ha impulsado a discutir a lo largo de las primeras páginas de esta tesis aportaciones tan variopintas como las de Freud, Koestler, Douglas, Bateson o Goffman con una decidida vocación por descubrir todo aquello que pudiera ser útil al estudio de las prácticas lúdicas en la conversación.

El resto de los capítulos transcurren de acuerdo con una orientación eminentemente analítica, si bien la misma intención guía la evolución general del texto en su totalidad. El **capítulo segundo** está dedicado a la delimitación puramente compositiva de las prácticas humorísticas; quedan excluidas las actividades narrativas que son objeto de atención en el capítulo tercero. En ambos se atiende a la categorización general del humor conversacional, a su articulación en secuencias, a la adjudicación alternante y distributiva de los papeles actanciales y a otros aspectos de orden textual como el funcionamiento determinado de ciertos turnos de palabra, las estrategias de intervención risueña o la operatividad de la risa.

En cuanto al **capítulo tercero**, lo dedico específicamente a las anécdotas y otras formas híbridas de carácter narrativo. Esta separación está justificada por las peculiaridades compositivas propias de cualquier texto narrativo. Me referiré a algunas condiciones exclusivas de las narraciones graciosas como pueda ser la prolijidad en el entrecruzamiento de intervenciones múltiples, las estrategias empleadas con el fin de resaltar y oscurecer los efectos de ficción y realidad en el

relato, la progresión de la historia en el marco de la interacción y el papel de algunos recursos específicos como la repetición y las técnicas de dramatización.

El **capítulo cuarto** está íntegramente destinado a explorar lo que, hasta el momento, he llamado mecanismos pragmáticos del humor, esto es, el conjunto de dispositivos contextuales por los que los enunciados producen y adquieren sentidos dignos de risa. Entre ellos, dedicaré especial atención a la ironía. Así mismo, explicaré —siempre a partir de fragmentos concretos— otras prácticas de tergiversación de lo dicho encaminadas a promover sobreentendidos y revisar, en un sentido lúdico, las presuposiciones de enunciados efectuados de antemano.

La dimensión interpersonal ocupará el **quinto y último capítulo**. Un capítulo extenso, en el que propondré una serie de ejercicios experimentales dirigidos a una comprensión peculiar de lo que vagamente se conoce como intersubjetividad en la experiencia comunicativa. El ejercicio opera a partir de una serie de *vectores sociodiscursivos* que ejecutan cortes transversales en el cuerpo de los episodios de humor con el fin de dar una idea aproximada de lo que en ellos se está fraguando. Tendré ocasión de explicar que el humor transita una serie de territorios —el cuerpo, la figura personal, el grupo y el conocimiento— trazando en sus recorridos significados emergentes, propios de la situación inmediata, o consabidos y reiterados con frecuencia en el campo social.

Sólo me resta hacer una advertencia sobre la redacción de este escrito. He tratado en todo momento de emplear un lenguaje que contemplara la posibilidad de un sujeto femenino en las interacciones virtuales que sirven a modo de ejemplo. Esto es igualmente extensible a la recepción del presente texto. Por ello, he optado por emplear en lo posible términos neutros como “persona” o “gente” y expresiones impersonales junto a formas “sexuadas”. Formas del llamado “falso genérico”, aquí empleadas en una acepción masculina, y otras referencias, igualmente “marcadas”, pero en femenino. Esta práctica ya ha sido adoptada de modo generalizado por buena parte de la producción académica, entre ella, la que está

destinada específicamente al estudio del humor.<sup>16</sup> La justificación de esta decisión se remite a la literatura que desde el feminismo y la lingüística ha abordado la cuestión del género y su uso y efecto en la acción comunicativa.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Autores tan variopintos como el de Goffman, Ochs o Blakemore han optado por esta opción discursiva con relativa frecuencia. Por otro lado, y en lo que se refiere a la literatura sobre el humor, formas sexuadas con el género masculino y femenino aparecen en los trabajos de Palmer, Raskin, Mulkay o Tannen.

<sup>17</sup> En estudios como los de Violi, P. (1991) *Infinito singular*; Lakoff, R. (1975) *El lenguaje y el lugar de la mujer*; Meseguer, A. G. (1979) *Lenguaje y discriminación sexual*; Cameron, D. (ed.) (1990) *The feminist critique of language*; Philips, S.U. y otras (eds.) (1987) *Language, gender and sex in comparative perspective*; Demonte, V (1982) "Lenguaje y sexo", en M.A. Durán, ed. *Liberación y utopía*, entre otros, se reflexiona sobre esta cuestión del género gramatical y la sexuación refiriéndose en particular al sistema de género en distintas lenguas. En una línea emparentada con la lingüística y centrada en la construcción de la subjetividad en el lenguaje trabajan Patrizia Violi, Luce Irigaray, Teresa de Lauretis y Julia Kristeva; también en sus trabajos, especialmente en los de Irigaray y Violi, aparece abordada la cuestión del género gramatical. Existen, además, propuestas concretas para una escritura e investigación no sexista. Entre ellas, figuran las recomendaciones del MEC en torno a la redacción y otras aparecidas en distintos números de la revista *Women and Language*.

# **I. Motivos de humor. Problemas en torno a la investigación del humorismo.**

## **1. La verdadera naturaleza del humor**

Pudiera parecer poco razonable iniciar una tesis sobre el humor con un epígrafe semejante. Nada tan alejado de mi intención, pero no sólo de mi intención sino de mis deseos, como desvelar cuál sea la esencia del fenómeno humorístico. Un fenómeno que desde el principio, y a costa de comenzar como lo hacen la mayor parte de los estudios sobre el tema, hemos de reconocer como múltiple, profuso, complejo y, por todo ello, en extremo escurridizo.

Múltiple por la enorme diversidad de acontecimientos que, en una ocasión concreta o invariablemente y a cierta persona o colectivo, puedan resultar graciosos y también por la cantidad de emociones que inevitablemente se entretienen con la euforia humorística y que dificultan sobremanera la posibilidad de capturar la singularidad de un tipo de emoción o impulso sensitivo así denominado. Sensaciones de euforia, diversión, regocijo, satisfacción y placer en general parecen confundirse con el hecho de que algo nos haga gracia. Asimismo, encontramos asociadas al humor emociones que pudieran parecer contrarias, si no a éste, al menos sí a cierta ética del humor que ve con malos ojos la risa a costa de alguien, pero que aparecen con frecuencia; tal es el caso de la experimentación de superioridad, bochorno o desengaño y otras aún más extremas como la crueldad que desencadena el escarnio o el resentimiento que puede provocar el saberse objeto de mofa. Finalmente, existen algunas impresiones que pudieran decirse consustanciales al impulso humorístico pero sobre las que, como señala la literatura psicológica, habría mucho que discutir; me estoy refiriendo a la sorpresa, a la novedad, a lo inesperado y a la incongruencia que se produce ante la ruptura de expectativas. Ninguno de estos elementos puede decirse propio del humor en exclusiva.

De entre los múltiples acontecimientos humorísticos podemos evocar los que nos hayan impresionado más vivamente a cada cual. La hilarante presencia cinematográfica de los hermanos Marx; el regocijo interior que provoca la lectura de *El Quijote* y de la obra de Quevedo; la franca carcajada que siempre me han despertado los delirios de Vian y Haro Ibars; la perplejidad ante personajes de ficción como Ignatius Reilly en *La Conjura de los Necios* o el inquietante Bartleby en la obra de Melville del mismo título; la contradictoria excitación al asistir a las representaciones teatrales de Beckett, de Ionesco o de Valle Inclán; las exasperantes viñetas de Forges; el estilo escatológico de las canciones de Albert Pla; las ácidas "performances" comico-políticas, desgraciadamente descubiertas a través de textos, del desaparecido Lenny Bruce; la crueldad caricaturesca de los monólogos de Bogosian; los ingeniosos vídeos narrativos de Laurie Anderson; las letras de choque de Def con Dos; la apenas escudriñada ironía de Janette Winterston; la aparente ingenuidad de las obras de Robert Walser... Imagino que cada cual tendrá sus estímulos particulares en mente.

Podríamos además, y como nos sugiere Henri Bergson, acudir a otros tantos acontecimientos no estéticos sino de la vida diaria que de manera intencional o fortuita nos hayan resultado divertidos, en ocasiones dolorosamente divertidos. Un traspié, una salida ingeniosa, una tomadura de pelo, una imitación burlesca, una parodia espontánea, un movimiento corporal o una canción satírica pueden proporcionarnos de buenas a primeras un buen motivo para reír.

Recientemente bromeaba con un amigo sobre el asunto de los "GAL", que imagino conocerá la gente que lea estas páginas, y sobre la marcha se nos ocurrió una curiosa versión satírica de canción ligera. Quizás, entre otras muchas porciones de información necesarias para entender el punto gracioso de este fragmento, convenga precisar que desde que estalló este escándalo de terrorismo de Estado con mayor virulencia, esto es, durante el verano del 95, el general Galindo, responsable de uno de los templos del GAL, el cuartel de la Guardia Civil en Intxaurreondo, hizo unas únicas declaraciones en las que en tono compungido y melodramático invitaba a sus detractores a entrar en el cuartel y saber "cómo vi-



vimos, cómo sentimos y lo que estamos pasando". También me vienen a la cabeza algunos juegos de palabras a partir de las siglas GAL, como los que publicaba recientemente Javier Ortiz en el diario "El Mundo". Desde luego también ayuda el hecho de conocer la melodía original, de por sí bastante empalagosa y haber visto una foto del susodicho general, de por sí bastante terrorífica. Nuestra particular interpretación decía algo así:

- I        y yo también necesito amar ((cantando)) (0.2) esto lo dice Galindo (risas)  
 C        [risas]  
 I        [actúan en salas de gal-a (0.2) y yo también necesito *matan* ((cantando))  
           Sancristobal a dúo (risas)  
 C        y entonces dice González, y yo también *senecito* un gal ((cantando))  
           [(risas)]  
 I        [(risas)]  
 C        y después Aznar, y yo también lo voy a necesitar ((cantando))  
 I        (risas) que me han querido *matan* ((cantando))

Estoy pensando que quizás esta tonadilla, que nos resultó tan divertida, no lo sea para todo el mundo. Esto puede muy bien ocurrir ya que, como señala Mary Douglas, el humor no sólo se entiende sino que además se consiente y aprecia. ¿Nos reiríamos si desconociéramos los hechos a los que se alude? o ¿si tuviéramos una opinión contraria a la que sobreentiende una caricatura semejante? Existen asuntos, opinarán algunos, sobre los que no cabe reírse.

Con frecuencia, los malentendidos resultan graciosos y, como pienso que los ejemplos son bastante jugosos, ahí va otro. Viajar con una persona que está reclamada por la ley es constante motivo de sobresalto. Una vez, estando con un grupo de amigos, uno de ellos en esta situación, llegó hasta nosotros una patrulla de la Guardia Civil. Después del sobresalto inicial y una vez en el coche vimos que alguien nos había dejado una nota que reproduzco a continuación:

"Atención. Le va a caer el piloto izquierdo"

La advertencia se refería al piloto del coche que se había desprendido du-

rante el camino. Yo estaba tan obsesionada con el encuentro precedente que entendí lo siguiente: "le va a caer el picolo". Un delirio en el que alguien nos avisaba de una caída inminente a manos de los "picoletos" y que sólo con posterioridad me pareció muy gracioso. Un episodio aislado como éste puede desencadenar todo un repertorio de bromas a las que servirá de primer referente.

Y puesto que he introducido a título de ejemplo dos fragmentos claramente contextualizados, advierto desde el principio que los episodios humorísticos que me propongo estudiar en esta tesis poco tienen que ver con los chistes. No es de extrañar que alguien no encuentre graciosos los ejemplos que aquí se citen, pues con el humor contextual nunca se sabe; no se sabe si divertirá a la audiencia a la que está destinado, cuanto menos a una audiencia extraña: las personas que leen este trabajo, que poco o nada tienen que ver con las situaciones que dieron origen a los fragmentos referidos. Se precisa, por tanto, un esfuerzo considerable a la hora de imaginar las situaciones que se describen.

Apenas iniciada esta búsqueda del acontecimiento humorístico, pareciera que el humor está en todas partes; que no se trata, como sugiere el sociólogo Michael Mulkay, de islotes, de paréntesis abiertos al omnipresente mundo de la seriedad: a la realidad abrumadora de la ciencia, la política y el capital. Al menos así lo han señalado algunos pensadores de la llamada postmodernidad, llegando incluso a afirmar que vivimos en una "era risueña".<sup>1</sup>

Desde luego, no hace falta acudir a estos ensayos para darse cuenta que la vida cotidiana, incluso en aquellos ámbitos en los que en otro tiempo imperaba el "espíritu de la pesadez" (Gonzalez Alcantud, *Ajoblanco* 1993), está impregnada de pequeños sucesos chistosos, sin que, en principio, esto nos lleve a pensar que se han relajado las tendencias al control social de la hasta ahora circunspecta realidad dominante. Resulta que donde antes se presionaba para relajar un ambiente

---

<sup>1</sup> La expresión se debe a Gilles Lipovetzky, que en su libro *La Era del Vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo* (1987) dedica un capítulo completo al humor. Otro pensador postmoderno como M. Maffesoli (1990) reflexiona en esta misma línea.

—el del trabajo por ejemplo— en el que la coherencia y la uniformidad propias del discurso serio resultaban sofocantes, impera en la actualidad el "venga, ahora en serio". Son muchos los estudiosos del humor que se lamentan del modo en que el humor impregna irremisiblemente y de modo privilegiado sus propias aproximaciones académicas al tema (Raskin 1985, Nash 1985, Mulkay 1988). Tanto es así que Jerry Palmer ha puesto a su reciente libro sobre el humor un título tan paradójico como *Taking Humour Seriously*. Empeño éste de tomarse el humor en serio que está presente en foros académicos tan aparentemente reputados como las conferencias internacionales que anualmente se celebran sobre este tema y en las que todavía algunos estudiosos se quejan, eso sí con cierta complacencia, de que otros colegas académicos no se toman su materia como un asunto suficientemente serio.

A costa de repetir lo que en la literatura sobre el humor es ya una observación obsesiva, es preciso insistir: el humor es un fenómeno complejo. Y esto es así, fundamentalmente porque seguimos sin saber qué hace de algo —obra de arte, imagen, gesto, enunciado— un acto gracioso o más bien porque nos empeñamos una y otra vez en formular este tipo de preguntas al tiempo que intentamos resolverlas. La esencia del hecho humorístico, eso es lo que ha preocupado a pensadores tan distintos como Freud, Koestler y Bergson, por remitirme al presente siglo. El enigma es nada más y nada menos que el **sentido del humor**; aquello que, por un lado, lo separa de la seriedad emparentándolo con el juego y con otros entretenimientos y, por otro, lo relaciona con otras actividades creativas como el arte y la ciencia. Parece que los menos interesados en dicha cuestión son los propios profesionales, que, no sabiendo muy bien cómo, esto es, careciendo de toda reflexión teórica previa, se dedican a divertir a la gente.<sup>2</sup>

Tengo que admitir desde ahora que he optado por no tratar de responder

---

<sup>2</sup> En una entrevista a Lenny Bruce, éste manifestaba: "No soy un cómico. Y no estoy enfermo. El mundo está enfermo y yo soy el médico. Soy un cirujano con bisturí para los falsos valores. No actúo, sólo hablo.". Un humorista, afirma Bruce, "es un tipo que piensa cosas divertidas. Su mente está funcionando, piensa con los pies en tierra y se pone manos a la obra". Esta entrevista y varias transcripciones de sus actuaciones están recogidas en *Lenny Bruce. El cómico del escándalo*, Madrid, Fundamentos, 1989.

esta pregunta, por lo menos he evitado formularla y acometerla en los términos auspiciados bajo el título del presente apartado y a la manera que lo han hecho pensadores como los que acabo de mencionar, es decir, como una pregunta sobre el *fundamento*. Pero, ¿qué es lo que tienen en común los enfoques de tipo esencialista?

En primer lugar, comparten una visión homogénea y unitaria sobre los acontecimientos humorísticos: discursos tan dispares como los hasta ahora enumerados responderían a un mismo fenómeno ya sea de naturaleza cognitiva, semántica o sociológica. Así, para Bergson (1973(1911)), la clave del humor no reside en la mente del individuo —en una disposición mental particular— sino que se sitúa en la estructura social, en una especie de "gesto social". En consonancia con su visión sobre la naturaleza humana, Bergson piensa que el humor no es más que uno de los terrenos en los que la intuición y la vida vencen a la lógica y a lo mecánico: el humor consiste en percibir algo mecánico incrustado en algo vivo. "Las actitudes, gestos y movimientos del cuerpo humano causan risa en la exacta medida en que dicho cuerpo nos hace pensar en algo simplemente mecánico." (34) La torpeza, la rigidez, la repetición rutinaria, el automatismo, la equivocación, la actividad a destiempo, la pomposidad y la distracción son cualidades privilegiadas en el desencadenamiento cómico ya que resaltan el comportamiento físico, allí donde lo moral es lo importante (50). Así pues, para Bergson la naturaleza del humor hemos de buscarla en una contraposición de dos órdenes esenciales: el orden de la inteligencia, muy superior a las disposiciones involuntarias de la vida, y el orden amenazante de la mecanización. Sobre el primero, Bergson imparte un juicio moral: lo mecánico se enfrenta, cargado de negatividad, a la vitalidad de las manifestaciones espontáneas. Bergson no se limita a emitir un dictamen valorativo sobre las dimensiones en juego, sino que además entiende, tal y como apunta Mary Douglas, que la distribución de valores opera siempre en la misma dirección —i.e., mecánico-negativo vs. vitalidad-positiva— (363). Bergson es, pues, un exponente, acaso no el mejor, del enfoque esencialista.

Por extraño que parezca, y esta es la segunda característica común de las

**aproximaciones de corte esencialista**, este tratamiento unitario no es debido, en la mayor parte de los casos, a la observación y análisis detenido de una amplia y variada gama de manifestaciones humorísticas, sino que se sustenta sobre un contado número de ejemplos, normalmente de carácter escrito. El *chiste* es sin lugar a dudas el texto humorístico que más ha dado que hablar. Probablemente porque constituye la manifestación graciosa más auto-contenida y descontextualizada de todas, hecho que hace de ella un objeto de análisis más puro, en el sentido de menos "contaminado" por componentes extratextuales y, por consiguiente, más fácil de analizar. Al menos, así lo han considerado desde Freud en su célebre ensayo *El chiste y su relación con lo inconsciente* hasta Raskin en su semántica del humor.

Más tarde hablaré largo y tendido de esta cuestión, baste por el momento señalar que por "auto-contenido" y "descontextualizado" se alude al hecho de que los chistes son textos completos en sí mismos y transferibles de una situación a otra. La cualidad humorística se encuentra en la estructura del texto, lo que permite considerarlo en abstracto, esto es, relegando a un segundo plano las condiciones que intervienen en su actualización discursiva. Podrán actualizarse en distintas situaciones siempre y cuando no se produzcan alteraciones esenciales en su organización interna (contenido, secuencias, recursos lingüísticos, etc.).<sup>3</sup> De acuerdo con esta perspectiva, aquello que hace de un chiste un discurso gracioso está presente en el texto y no depende, en principio, de elementos contextuales tales como quien lo cuenta, cual es la composición de la audiencia o si ésta lo ha oído o no con anterioridad. Los chistes son unidades finitas y bien delimitadas que comienzan tras un marcador, normalmente lingüístico, que indica dónde se inicia la historia. Humor "estandarizado" y "enlatado" han sido algunos de los calificativos con los que se alude a estas breves composiciones narrativas para distinguir-

---

<sup>3</sup> Para contraponer las "bromas estandarizadas" ("standardised jokes") a las "espontáneas", Douglas afirma lo siguiente "La broma estandarizada, por ejemplo, las que comienzan '¿Has oído ese?' o 'Había tres hombres, un irlandés, etc.' contienen la totalidad de la broma en los límites de la forma verbal. Lo mismo ocurre con el juego de palabras. El patrón de la broma puede ser fácilmente identificado en la forma verbal de bromas estandarizadas y juegos de palabras. Sin embargo, las bromas espontáneas organizan la totalidad de la situación en el patrón de la broma." (1968:365)

las de lo que, de un modo un tanto confuso, se conoce como humor "informal", "espontáneo", "situacional" o "situado", "original", "conversacional", "negociado" e "interpersonal" (Fry 1963, Tannen 1984, Mulkay 1988, Handelman y Kapferer 1972, Norrick 1993). Dentro del humor convencional o "reciclado" también se incluirían otras instancias que comparten estas mismas características; tal es el caso de textos estéticos como la farsa y la comedia o de episodios no narrativos como las salidas ingeniosas basadas en juegos de palabras e ideas, los trabalenguas o los acertijos. Alterar la estructura de cualquiera de estos textos desencajaría una posible pérdida de gracia.

Pudiera pensarse que la parcialidad a la hora de seleccionar el objeto de análisis determinase en buena medida el tipo de cuestiones a las que la investigación habría de dar respuesta. De aquí que ante un texto gracioso, considerado al margen de su *enacción* o *puesta en existencia* —un chiste, un gag, una obra literaria— resulte fundamental preguntarse: ¿qué hay en la estructura de esta composición que la identifica como chistosa? Se trata, sin embargo, de una pregunta engañosa. Para darse cuenta de ello no hay más que acudir a las ocurrencias puntuales de estos textos, por ejemplo a través de la transcripción detallada o la filmación de todo lo que ocurre durante el relato. Las comedias se escriben, se leen, se interpretan y se presencian, y todo este *círculo de producción, circulación y recepción* ocurre en periodos históricos distintos, hecho que resulta altamente significativo en la evaluación humorística. Por otro lado, los chistes se cuentan o se transmiten de forma escrita. Se cuentan con mayor o menor pericia, con mayor o menor creatividad. Se mantienen intocables o se transforman en cada ocasión; se enactan individualmente o de manera colectiva; se presencian en reuniones de amigos, en contextos formales, en espectáculos televisivos o en vivo; se cuentan en una sesión de chistes, lo que los hace relevantes por sí mismos, o como parte de una argumentación.

Pues bien, se puede decir sin riesgo de equivocación que todos estos *elementos situacionales* contribuyen, a veces de manera decisiva, a la acción humorística. Lo que pone de manifiesto que se ha impuesto una notable descontextua-

lización en el análisis de unos textos —chiste, expresión ingeniosa, comedia, etc.— cuya estructura no es más que uno de los componentes de lo que en toda regla habríamos de denominar una **actividad discursiva**.

Con esto no quiero decir que la distinción humor enlatado, humor contextual carezca de sentido —más adelante explicaré la utilidad de semejante separación— sino subrayar que lo que ha prevalecido no es siquiera la preeminencia de cierto objeto de análisis frente a otro (el humor situacional) que en modo alguno podría abstraerse de sus condiciones de enunciación, sino una sobresimplificación de la auténtica articulación interactiva del humor en general y del humor convencional en particular, reduciendo el debate a una discusión sobre la estructura del mensaje humorístico.

El recorrido analítico de estos trabajos resulta evidente: es la pregunta sobre el fundamento la que inicia y hace posible una visión descontextualizada de los textos y en este sentido, el chiste es un género privilegiado. Tantearé, a continuación, otra vía de investigación.

Al calor de las críticas que acabo de esbozar y de otras que se han quedado en el tintero, pocos dudan hoy de que una **perspectiva semiótica** o de **análisis del discurso** pueda suministrar un aparato teórico útil en el estudio del humorismo, si bien algunos de los problemas que acucian a la aproximaciones esencialistas emergen en los análisis semióticos, en ocasiones con mayor virulencia. Lo cierto es que durante los últimos diez años algunos de los principales atractivos de la semiótica —desfundamentación, interdisciplinaridad, contextualidad, dialogismo, intertextualidad— han alcanzado al análisis del humor. Siendo la vida social y cultural un proceso dinámico e ininterrumpido de producción de significado, no podía dejarse de lado la experiencia humorística, siendo ésta uno de los ámbitos en los que la socialidad se muestra con más vigor. El humor aparece, en este sentido, como un campo de comunicación en el que cobra vida el intercambio simbólico. Así, por referirme a una cuestión concreta que surgirá en distintos puntos de la discusión, el sentido de "ser mujer" se representa y cons-

truye en la actividad discursiva y, en particular, en la práctica humorística, como si de un campo de acción se tratase. Un campo de acción que es, a su vez, campo de experimentación para muchas mujeres que se han inclinado hacia la acción comico-política. La ironía con la que, en numerosas ocasiones, opera el discurso feminista en comics, "shows", "happenings", manifiestos y conversaciones es un guiño que muestra el orden patriarcal en toda su crudeza. Así aparece reflejado en las sátiras, en las que cómicas y novelistas emulan el habla del "macho" o el discurso del "orden patriarcal", proyectándose de este modo como sujetos autode-terminados.

Desde una perspectiva semiótica o discursiva —tanto en el caso del humor como en el de cualquier otro texto— se plantean preguntas como las siguientes: ¿cómo es que un texto adquiere significado?, ¿cómo se organiza el significado en el discurso?, ¿cuál es el funcionamiento de un texto con sentido? y, en lo que al humor se refiere: ¿significa un texto humorístico de un modo especial?

El alcance de estas preguntas es extraordinario. La *puesta en existencia* de un texto significa, antes que nada, **producción de sentido** y en esta producción interviene una gran cantidad de dimensiones, de universos de formas vidas que a todas luces escapan al reduccionismo estructuralista, ya venga de la lingüística o de la antropología.

Para empezar, la producción de sentido (en este caso de sentido de humor) no reside ni en el texto ni el sujeto interpretante sino en el **espacio intersubjetivo** de la enunciación. Un espacio emergente que se desarrolla cada vez que en una interacción surge una propuesta humorística o una demostración del sentido del humor. La propia indeterminación de este espacio —no reductible a un problema de descodificación cuanto menos de descodificación exitosa y adecuada— abre la posibilidad o, más bien, la inevitabilidad de la pluralidad y la **proliferación del sentido**. Naturalmente, este hecho resulta consubstancial a toda práctica comunicativa, sin embargo, en el caso de el humor presenta un protagonismo muy especial. La ambivalencia, la discordancia, el desvarío, el absurdo y el sin-



sentido se revelan en las experiencias jocosas como pluralidad deseable que no siempre responde a una regularidad binaria de tipo monológico: sentido del humorista vs. sentido del intérprete u orden normal vs. orden humorístico. La irresolución adquiere en el humor un estatus preferente.

Si el humor es una práctica comunicativa es preciso estudiar la totalidad de las dimensiones que la constituyen; tanto los factores que caen en el ámbito de la producción textual —los modos de significación, las formas de composición textual y la dramatización— como los que se refieren a su consumo y/o recepción. Ambos aspectos quedan entrelazados en la actividad discursiva de modo que a un momento de producción de significado le corresponde otro de interpretación; ambos momentos y los que les siguen en el circuito de la enunciación construyen un terreno intersubjetivo en el que los actores preguntan y dan respuesta simultáneamente a una cuestión básica en toda interacción: ¿qué está pasando aquí? (Goffman 1974:8).

Esta concepción del humor en tanto práctica enunciativa tiene, entre otras consecuencias, la de poner de relieve hechos que hasta el momento no habían adquirido importancia alguna. En el género televisivo conocido como "comedias de situación" o "telecomedia" se radicaliza un mecanismo que G. Jefferson (1979) ya caracterizó como "invitación a reír" y que consiste en inducir la risa del interlocutor introduciendo al final de un segmento de habla una serie de carcajadas de modo que éste queda marcado ante la audiencia como un fragmento **humorístico en intención** (Douglas 1968, Palmer 1987 y 1994). La realización de una invitación "enlatada" semejante pone a la audiencia en una situación muy particular según la cual los interlocutores se ven "obligados" a posicionarse sobre el valor (humorístico) de lo enunciado y, por consiguiente, a expresar dicha evaluación del modo más común, esto es, mediante la risa. Pues bien, el empleo de esta técnica conversacional en las comedias de situación pone de manifiesto que en un terreno tan regulado como el televisivo, la estructura semántica del texto humorístico puede llegar a ser lo de menos. La tele te indica, para tu comodidad, donde se sitúa el golpe y el momento en el que hay que reír. El

proceso de interpretación y evaluación queda, de este modo, reducido al mínimo, asegurándose así, si no una euforia intensa y espontánea, sí al menos un entretenimiento conveniente por lo que tiene de tele-dirigido.

Otros fenómenos hasta el momento marginales de la realización humorística desplazan igualmente la atención del texto hacia otros lugares de la acción discursiva. En un "show" cómico pueden producirse hechos aparentemente inexplicables como que el humorista permanezca callado o hable en serio y que sea justamente esta actitud de ruptura vaciada de todo contenido la que provoque la hilaridad de la audiencia.<sup>4</sup>

El dúo cómico *Faemino y Cansado*, que aparece con frecuencia en la pantalla, opera en cada representación una destrucción avasalladora del chiste, hecho que pondría los pelos de punta a estudiosos como Sacks (1974 y 1978) que sitúa la fuerza humorística de los chistes en la organización sistemática del relato. Simplificando la idea de Sacks, que comentaré más adelante, los chistes que funcionan guardan una estructura básica que reside, por un lado, en la condensación o austeridad informativa y por otro, en la formación de secuencias paralelas que generan expectativas sobre lo que de un modo plausible ocurrirá a continuación, expectativas que en el momento explosivo del relato se verán truncadas. Aunque esto no sea relevante para la presente discusión, Sacks considera además que esta estructura basada en secuencias paralelas facilita la ocultación de lo que en el relato hay de poco creíble y prepara el terreno para la interpretación del golpe. Pues bien, lo que hacen *Faemino y Cansado* es tomar un chiste cualquiera, compuesto, por ejemplo, por una sucesión de secuencias paralelas (e.g., un hijo que hace una serie de preguntas a su padre) y que culmina con un golpe e introducir toda una serie de técnicas de animación, ampliación del contenido en sus detalles menos relevantes y referencias interpersonales (e.g., una tensión en torno a la legitimidad de uno u otro para contar el chiste) que resulta en una extensión desmesurada del relato que impide al público hilar las secuencias y, por

---

<sup>4</sup> Esto ya lo observó Raskin (1985) en relación a las actuaciones del cómico estadounidense J. Carson.

consiguiente, entender el golpe. Al final del mismo, y visto que nadie se ríe con especial énfasis, los cómicos se preguntan si no habrán contado mal el chiste, comentario que —escuchado lo escuchado— resulta bastante absurdo. Naturalmente, lo que proporcionan los cómicos es —aparte de la ruptura de expectativas sobre cómo ha de contarse un chiste en lo que concierne a la condensación, la disposición de la información y el efecto sorpresa— una serie de salidas ingeniosas intercaladas que son lo que en último término produce hilaridad. Alguien podrá argüir que lo que hacen *Faemino* y *Cansado* en estos casos no es contar chistes sino ensartar ocurrencias, y en cierto modo estará en lo cierto, sin embargo nos hallamos ante un tipo de humor híbrido desde el momento en que sigue existiendo una historia con “textura” —una historia coherente— pero proliferante en exceso, y lo que es más importante, en la mente de todos sigue estando presente el chiste como forma de narración sobre la que operar una dislocación efectiva. La *intergenericidad* es, en casos como éste, un impedimento claro a la hora de fijar una taxonomía de las prácticas discursivas.

Las propiedades de estas instancias de humor de situación problematizan en gran medida el papel que juega el *texto* en tanto entidad inmanente respecto a la totalidad de la acción humorística. Si bien para algunos el texto no tiene un lugar privilegiado en relación a otros elementos de la situación comunicativa —lo tendrá en muchos casos y carecerá de centralidad en otros— para la semiótica textual sigue siendo la piedra angular en el análisis del humor.

Se entiende que el texto está involucrado en la dinámica enunciativa, se reconoce la inscripción sociocultural del mismo, se observa el carácter situado y creativo de la acción, y a pesar de todo, se busca en el texto algo: un patrón semántico-cognitivo que, con anterioridad a su efectucción contextual, es decir, previo a la función de “rellenado” de las variables sociales en tanto substancia de contenido, unifíque la pluralidad de experiencias de humor. Y para ello, se evocan dos frentes: el de una **semántica** de notable inspiración cognitivista o estructuralista y el de la **pragmática** en tanto teoría de la efectucción lingüística.

La recurrencia de ciertos efectos de sentido como la contraposición incongruente de los campos de referencia o "schemata", por un lado, y la composición comunicativa en lo que concierne a la distribución regular de papeles entre los actores y a procesos sociodiscursivos igualmente regulares como pueda ser la *degradación humorística*, por otro, justifican esta segmentación analítica. Determinar la especificidad semiótica del humor es, de acuerdo con estos trabajos, una exigencia a la que no debemos renunciar. Así, mientras la semántica se ocupa de las estructuras fijas —aunque histórica y socialmente determinables— de contenido, la pragmática se centra en los efectos intersubjetivos que genera la actualización de dichas formas. Evidentemente, ambos campos aparecen en el discurso humorístico estrechamente entrettejidos.

Este tipo de análisis, a caballo entre las exigencias de una semántica estructuralista y una pragmática más o menos obsesionada por la formalización, se encuentra en autores como G. B. Milner, A. J. Greimas, W. Nash, G. Abril, U. Eco, V. Raskin, J. Defays y J. Palmer (al menos en su primera obra sobre el humor) y en trabajos de carácter parcial o manualístico como el de R. J. Gabin, el de R. Nuñez Ramos y otros publicados en la revista internacional *Humor*.

En su segundo y "definitivo" trabajo sobre el humor, Palmer (1994) opta por desgajar el dilema sobre la verdadera naturaleza del humor en cinco interrogantes parciales:

- (1) ¿cuándo nos hace algo gracia?
- (2) ¿por qué algo nos hace gracia?
- (4) ¿qué hace que nos la haga?
- (5) ¿qué previene que nos la haga?

Una vez constatado lo inabarcable de las manifestaciones humorísticas, tan distintas en cada cultura y en general en cada situación, Palmer trabaja sobre una premisa que además resulta ser el primer paso en la construcción de un modelo interdisciplinar y contextual de análisis: no es posible localizar el humor en

ningún elemento aislado, ya se trate de un tipo de estructura conceptual, de una forma lingüística o de un escenario social; que algo cuente como humor se debe a un *entramado de condiciones culturales* tales como la ocasión en que se produce o recibe, los individuos que toman parte en el acontecimiento, el propio contenido del acto, la organización del discurso y la mayor o menor pericia con la que se ejecuta. Esto es así ya se trate de una película, de una novela, de una conversación o de un tipo de acontecimiento social como las actuaciones que los bufones realizaban en la Europa medieval. "No estoy tratando —advierde Palmer— de ofrecer una contestación a la pregunta '¿qué es el humor?', ya que no creo que se trate de una única cosa: parece existir en una serie de dimensiones diferentes, y sólo a través del análisis de dichas dimensiones en su especificidad podremos aproximarnos a este tema de manera sensible." (5) Dar una respuesta a las cuatro interrogantes parciales significa, en este orden de cosas, dar cuenta de la complejidad del fenómeno y de su riqueza expresiva.<sup>5</sup>

En este sentido, Palmer se muestra dispuesto a aceptar la sugerencia de P. M. McGhee —sugerencia que él mismo no sigue— cuando afirma la necesidad de estudiar *aspectos o dimensiones parciales* del proceso total que llamamos humor (1972:62). Si bien McGhee entiende por esto el tradicional "desmenuzamiento" entre aspectos psicológicos, sociales, cognitivos, fisiológicos y de aprendizaje, Palmer opta por un estudio sociocultural total o multidimensional que trate de resituar la configuración compleja de todos estos aspectos en distintas actividades humorísticas.

Creo haber partido de un punto de vista similar al adoptado por Palmer en lo que concierne al modo de abordar el fenómeno humorístico como un hecho cultural complejo en el que el humor es si acaso resultado de la composición de condiciones de muy distinto signo. La gracia no es una cualidad ni unitaria ni universal; ningún elemento es responsable único de que un discurso, y por discurso entiendo acontecimiento eminentemente visual, textual, musical o de otro tipo,

---

<sup>5</sup> Palabras similares se expresan en otros estudios parciales como el de Gabriella Eichinger Ferro-Luchi (1990).

resulte lúdico. Estas observaciones que pudieran pecar de relativismo ya son en sí mismas hipótesis y conclusiones que tendré ocasión de discutir a lo largo de este estudio.

En su libro, Palmer nos ofrece maravillosas reflexiones sobre la naturaleza semiótica del humor fijándose en hechos tan dispares como la transgresión de los histriones medievales y de las fiestas de carnaval estudiadas por Bajtin, la comedia clásica, actualizaciones particulares de chistes, así como un abundante número de películas y de encuentros jocosos en su mayoría provenientes de los análisis antropológicos.

Por mi parte, he tratado de arrojar cierta luz sobre un conjunto de hechos humorísticos que considero específicos en muchos aspectos; se trata de actividades de humor que han recibido poca atención en comparación con los chistes y el resto de las formas que se consideran "auto-contenidas". Como anunciaba en la introducción, hablaré de los acontecimientos situados de humor de fuerte contenido interpersonal y lo haré a partir de instancias particulares de estos fenómenos.

Se trata de la única vía que me ha sido posible transitar a gusto, la única que me ha permitido entender el alcance de la mayor parte de las "grandes" cuestiones que giran en torno al humor. Se trata, en definitiva, de una vía acorde con un esfuerzo de pensamiento que responde al deseo de entender lo que sucede a partir de la exploración de lo concreto. Las personas que lean este trabajo comprobarán que muchas de las cuestiones que salen a relucir en el análisis de los episodios seleccionados nos devuelven de un modo u otro a la inevitable cuestión de la verdadera naturaleza del humor. Entre tanto, acaso habré acertado a solucionar ciertos aspectos parciales en lo que concierne al humor conversacional como por ejemplo cómo se construyen las tomaduras de pelo, en qué escenarios se producen, qué aspectos resultan relevantes en su producción-interpretación-circulación, qué elementos afectivos pueden estar en juego, cómo se nutre el territorio intersubjetivo en el que se efectúan, qué tipo de juegos pragmáticos las

componen o cómo llegan a desencadenarse los malentendidos, entre otras.

Quiero pensar esta tesis como algo superficial; tan en la superficie como lo que se observa, se toca y se experimenta en las interacciones cara a cara que impulsan el presente trabajo, tan en la superficie como la singularidad que ilustran, tan poco profundas como el curso espontáneo de las acciones recogidas, tan alejadas de la raíz, del fundamento... ¿Se trata —se preguntará alguien— de hacer una fenomenología del humor?, ¿de un conjunto de *estudios de caso*?

Se trata, más bien, de una disposición radical a huir de las estructuras, de las leyes, de las reglas en tanto máquinas o aparatos en el estudio-disciplinamiento de las interacciones. En oposición a la actitud que ve en la pragmática una especie de "estercolero" en el que se depositan todos los objetos correosos —aquí, el humor— para los saberes más formalizados, este campo me resulta atractivo por lo que tiene de lugar abierto a la creación de nuevas cuestiones y dispositivos analíticos. Lo que se juega en ese no querer hacer ni ontología, ni fenomenología de la interacción humorística es una exploración que cartografía sus objetos de investigación en su *puesta en funcionamiento*, en una disposición que conjura los procedimientos de axiomatización, de reducción de la multiplicidad a códigos. Como he indicado en páginas precedentes, esta disposición tan frágil proyecta una **pragmática situacionista** que rechaza como impertinente el par esencia/fenómeno porque para ella esencia y fenómeno llegan a coincidir en la medida en que el ámbito de intersección es el espacio-tiempo del acontecimiento de enunciación. Esta actitud o intento de trazar dispositivos, vectores, herramientas situacionales que, en definitiva, no violenten el acontecimiento de hablar será fundamental a partir de ahora.

Antes de adentrarme en las cuestiones anunciadas, desearía no pasar por alto algunos de los estudios acaso precipitadamente tachados de "esencialismo". En realidad, aportaciones tan importantes como la *teoría de la ambivalencia* —en la que se apoyan algunas reflexiones del presente análisis— se gestan en investigaciones como las de Koestler, Freud o Mary Douglas.

Hablar aunque sea brevemente de las propuestas de un pensador tan provocativo e inclasificable como Koestler es un propósito tentador. Deseo referirme a él; primero, por tratarse de uno de los precursores de la teorías bisociativas; segundo, por la combinación que hace entre un enfoque filosófico, sociológico, psicológico e incluso fisiológico; tercero, por que acaso se encuentren en Koestler influencias tan distintas y sugerentes como la de Hobbes, la de Bergson y la del propio Freud. En Koestler, además, encuentran inspiración análisis interactivos posteriores tan relevantes en lo que al humor concierne como el de Gregory Bateson, William Fry, Ervin Goffman y, en otra línea, el de Mary Douglas. Finalmente, he decidido hablar de Koestler porque me divierte y me estimula a pensar los problemas que cualquiera se encuentra al indagar una posible naturaleza esencial para el humor.

## **2. La cognición humorística: bisociación, incongruencia, inversión y ambivalencia**

"Es el choque imprevisto entre dos códigos —o contextos asociativos, u holones cognoscitivos— mutuamente excluyentes lo que produce el efecto cómico. Nos fuerza a percibir la situación a un mismo tiempo dentro de dos marcos de referencia coherentes en sí mismos, pero incompatibles; nos hace recibir el mensaje simultáneamente en dos longitudes de onda distintas. En tanto dura este estado inusual, no asociamos el suceso a un solo marco de referencia —como normalmente suele ser el caso—, sino que lo bisociamos en dos. He acuñado el término 'bisociación' para distinguir entre las rutinas del pensamiento disciplinado ubicadas en un solo universo del discurso —en un solo plano, por así decirlo— y las modalidades creadoras de la actividad mental, que siempre operan en más de un plano." (*Jano* 1981:153-4)

Con palabras similares a éstas, Arthur Koestler describe en su obra *The Act of Creation* (1989(1964)) lo que para él constituye la estructura lógica que subyace a toda manifestación humorística. "Es posible demostrar —conviene Koestler— la validez general de esta definición para todas las variedades de humor e ingenio". Su análisis descansa básicamente en instancias de tipo narrativo



—chistes, anécdotas y comedias— aunque también se detiene en textos satíricos (extraídos de la prensa, por ejemplo), expresiones ingeniosas basadas en juegos de palabras e ideas, personajes de ficción como los engendros Disney, situaciones de la vida diaria (algunas tomadas directamente de Bergson), rasgos de la fisonomía, técnicas cómicas como las circenses, ilustraciones como la caricatura y, sorprendentemente, entretenimientos reflejos tan mecánicos e instintivos como las cosquillas. Si bien Koestler se explaya al aplicar el esquema bisociativo a los chistes, el análisis del resto de las expresiones humorísticas queda un poco en el aire.

Esta idea sobre la **bisociación** puede resultar simple y sin embargo es, para Koestler, de un enorme poder explicativo ya que permite dar cuenta de un gran número de hechos que, bajo el calificativo de "cómicos" o "graciosos", ya emparentábamos de modo intuitivo. Además, tiene el valor de relacionar el humor con otros procesos de la creatividad humana entre los que no existirían fronteras tajantes. La originalidad artística y la inventiva científica comparten la misma pauta combinatoria, esto es, la reunión de áreas de conocimiento y experiencia previamente disociadas. La diferencia entre ellas radica tanto en los motivos como en las emociones avivadas.

El propio Koestler con el entusiasmo propio de la persona de laboratorio nos insta a probar este su descubrimiento sobre cualquier experiencia hilarante:

"Las consideraciones precedentes no tienen otro objeto que equiparnos con el instrumental necesario para disecar y analizar cualquier espécimen de humor. El método que se impone seguir consiste en determinar la naturaleza de los dos —o más de dos— marcos de referencia cuya colisión desencadena el efecto cómico; es decir, descubrir el tipo de lógica o de 'reglas de juego' que gobiernan a cada uno de aquellos." (162-3)

Los marcos de referencia que entran en conflicto y las reglas que los constituyen podrán variar; "la fórmula —afirma Koestler— es única."

De entre todos los ejemplos que proporciona el autor he elegido el siguiente ya que, a pesar de que Koestler no lo analiza en términos bisociativos, me parece especialmente sugerente. Se trata de una anécdota que reúne tres de los criterios fundamentales de la "técnica cómica": originalidad, énfasis y condensación.

(Esta historia es auténtica)

Un marchante compró un canvas firmado "Picasso" e hizo todo el viaje hasta Cannes con el fin de descubrir si se trataba de una obra original. Picasso estaba trabajando en su estudio. Dirigió una única ojeada al canvas y dijo: "Es una imitación".

Pocos meses después, el marchante compró otro canvas firmado Picasso. Una vez más se fue hasta Cannes y una vez más Picasso, después de un vistazo, farfulló: "Es una imitación".

Pero "*cher maître*," exclamó el marchante, "ocurre que le he visto con mis propios ojos trabajando en esta obra hace varios años."

Picasso, encogiéndose de hombros: "a menudo pinto imitaciones"

Extrapolando el análisis que Koestler aplica a otros ejemplos, en el comentario ingenioso de Picasso puede verse la contraposición de dos universos: el "elevado" y genuino mundo que se supone a la creación artística —en este caso, encarnado por un personaje de reconocido prestigio como es el pintor— y la lógica del mundo comercial interesado únicamente en el valor de cambio de las obras. El sentido en que Picasso habla de "imitación" difiere según su lógica de creador del que, en un principio, le atribuye el marchante cuya preocupación reside en la autenticidad de la obra como criterio de evaluación mercantil. La calidad de una obra como condición legitimadora en el mercado, parece decir Picasso de un modo enigmático, poco tiene que ver con la firma y mucho con la inventiva.

No se le escapa a Koestler que exponer los fundamentos de la "gramática creativa" no agota el hecho humorístico y que además de la estructura conceptual existe una **dinámica emocional** que es la que insufla vida a tal estructura. Existe una disposición o movimiento emocional imprescindible en la apreciación humorística que consiste en un movimiento, por débil o sublimado que sea, de

agresividad o aprensión. En este punto, Koestler engancha con toda una tradición que desde Cicerón y sus comentarios sobre las deformidades físicas hasta Freud, pasando por Hobbes, adjudica al humor un impulso de triunfo o autoafirmación producido por una acción degradante infligida sobre el blanco hacia el que apunta el discurso humorístico (Baudelaire 1988 y Bergson 1973).<sup>6</sup> Como contrapartida de la *acción degradante* se produce un movimiento de satisfacción y alivio ante la propia integridad siempre a prueba; las tensas expectativas se disipan mediante la risa.

Naturalmente, aparte de la congruencia interna de cada uno de los marcos de referencia que entran en contacto en el texto gracioso es necesario que los sujetos involucrados compartan dichos marcos; de no ser así difícilmente comprenderán el punto en el que ambos colisionan. Y aquí es donde la teoría de Koestler podría abrazar la propuesta bergsoniana.

Lo que los sujetos comparten y conceptualizan de modo bisociativo o sencillamente incongruente, sostendría Bergson, es la naturaleza ambivalente del ser humano en el mundo; lo que le moviliza como ser moral e inteligente y lo que le somete como ser mecánico y rutinario. Para Koestler, la *oposición mecánico/vivo* no es más que una de las posibles matrices que pueden entrar en la relación bisociativa. Un simple desequilibrio emocional de la malicia hacia la condolencia, y el efecto pasa de eufórico a catártico, la comedia se transforma en tragedia y el individuo que ha resbalado como efecto de la cáscara de plátano se convierte en una figura dramática digna de compasión. Koestler desdibuja así los límites que separan el humor de la confrontación estética de la tragedia y de la síntesis intelectual. La "colisión" propia del humor no es más que una de las formas en que pueden interaccionar dos contextos asociativos; además de la creación humorística existen dos ámbitos: el de la inspiración artística y el del descubrimiento cien-

---

<sup>6</sup> Hobbes inicia lo que se ha dado en llamar la "teoría de la superioridad" basada en la idea de que el humor resulta de la afirmación del predominio de aquella persona que lo promueve. Para una exposición detallada de los principios de esta teoría puede acudir al estudio de C. P. Wilson *Jokes: Form, Content, Use and Function*, London, Academic Press, 1979.

tífico en los que toma forma, a través de la "yuxtaposición" y la "síntesis" respectivamente, la estructura bisociativa. Sin invalidar los argumentos de Bergson, Koestler los sitúa en un ámbito alejado del dilema que tanto preocupaba al primero: el de la socialización del sujeto moderno. El ámbito de lo que después Bateson conocería como *ecología de la mente* y en particular el de las operaciones mentales que conciernen a los procesos creativos es donde Koestler desea enmarcar las aportaciones tanto de Bergson como de Freud.

Koestler también considera los argumentos de este último, en particular el de ver en el humor una reacción liberadora respecto al control social. El componente agresivo del humor, según Freud, tiene que ver con la fuerza de resistencia que tiene respecto al obstáculo que las ideas dominantes suponen para el inconsciente. Lo que no puede salir al exterior de otro modo por efecto de las inhibiciones que la sociedad imprime al inconsciente de las personas, lo hace de forma humorística. El énfasis que Freud asigna a la liberación humorística tiene para Koestler un sentido muy distinto. Mientras que para Freud se trata de un modo de desatar la represión de la libido, para Koestler tiene un carácter más positivo ya que se trata de una manifestación de las posibilidades creativas de la mente humana. Como señala R. Johnson (1976), Koestler olvida con frecuencia que el humor está en constante interacción con el mundo social y que, en este sentido, lo que en un principio surge como una instancia creativa pronto se olvida o pasa a formar parte de un comportamiento rutinario.

La contraposición en un mismo discurso de dos marcos de referencia es la pauta general, además, Koestler entiende que el éxito del humor puede depender del **estilo** y la **técnica humorística** que, como ya he indicado, cifra en la *originalidad* (para él equiparable a lo inesperado), el *énfasis* y la *condensación*. Con respecto a la composición y formas del humor, Koestler advierte cómo la bisociación puede expresarse de distintos modos: mediante un juego de sonidos, de palabras o de ideas. En muchas ocasiones, la condensación no se traduce en una mayor brevedad del texto sino en la técnica de implicación según la cual lo que se desea decir no es directamente expresado. En la pequeña broma de Picasso, la

salida ingeniosa condensa de modo indirecto o implícito toda una propuesta sobre cómo entender la originalidad creativa; se trata asimismo de una prueba o enigma a resolver, y esto es así tanto para su interlocutor (el marchante de arte) como para todos los potenciales receptores de la anécdota. Arrancados a la pasividad, los interlocutores han de inferir como si de un acertijo con trampa se tratase cuál es el sentido de la paradoja ideada por Picasso, esto es, qué es lo que ha querido decir el pintor al calificar de falsificación una de sus propias obras.

Este proceso de **coger el sentido** y la tensión que lo antecede es premiado, en el caso de chistes, acertijos, gags e ingeniosidades, mediante un doble reconocimiento: intelectual y afectivo. La persona que entiende el sentido es vista como ágil de pensamiento pero, sobre todo, como alguien con quien compartir una idea y establecer una comunión emocional que alcanza su máxima expresión en la explosión colectiva en risas.

Desde el principio, los estudios psicológicos dedicados al humor se han mostrado interesados por precisar los términos en que se desarrolla la interpretación de estos textos, tanto en lo que concierne a los pasos que se siguen en el entendimiento y apreciación de los mismos, como en lo que respecta a la naturaleza cognitiva de la relación entre los marcos que entran en contacto (y que Koestler entendía como mera colisión o choque imprevisto que resultaba en una fusión momentánea de campos discordantes).

En lo que respecta al primer problema, el psicólogo J. Suls (1972, 1983) propone un proceso mental en dos estadios: **incongruencia-resolución**. Siguiendo los pasos de las operaciones cognitivas tipo "problem solving" (e.g., problemas matemáticos, acertijos, metáforas), Suls establece un proceso de interpretación-apreciación del humor en dos fases: (1) percepción y reconocimiento de una discrepancia o incongruencia entre lo esperado y lo presentado y (2) búsqueda de una vía para reconciliar dicha discrepancia; allí donde no quepa una regla lógica se aplicará una regla heurística. Existiría un tercer estadio en el que el individuo evaluaría la globalidad del proceso. Pero es precisamente la resolución

de la contradicción entre lo que realmente ocurre y lo que con anterioridad se presentaba como esperable, o entre lo que se creía y lo que se pensaba era el caso lo que produce la satisfacción humorística. En definitiva, para Suls, lo que hace gracia es descubrir que existe un modo de casar lo que se revela como absurdo e inconsistente. De no ser así, es decir, de no producirse la resolución, el estímulo se juzga indescifrable y no gracioso. Volviendo a la anécdota de Picasso, efectivamente, encontramos que la contestación del pintor plantea una incongruencia evidente (¿cómo puede una obra genuina ser una imitación?) respecto al relato que la antecede y en el que se nos explicaba cómo la obra en cuestión era auténtica y, en este sentido, valiosa o legítima.<sup>7</sup> Del mismo modo, hallamos una manera de proceder o sacar sentido de allí donde parece que no lo hay.

Para M. J. Apter (1977, 1982), este mecanismo no es suficiente ya que no resuelve las diferencias existentes entre el humor y otros fenómenos no humorísticos basados en esta misma estructura cognitiva, entre otros, las historias de detectives o de terror en las que el desenlace inesperado trunca las expectativas presentadas durante las secuencias narrativas anteriores. Es necesario algo más y, de acuerdo con su **teoría de la inversión**, este *algo más* reside en el reconocimiento de una contradicción o incongruencia de un tipo particular, una incongruencia que pertenece al tipo *real/aparente* pero que, además, carga de negatividad una de las partes de este par en conflicto, en concreto, aquella que corresponde a la realidad. Es en este sentido en el que Apter habla de inversión ("reversal"); si lo que entra en contradicción es la realidad y la suposición, el humor es una clara apuesta contra la realidad, siempre inferior a lo que se proyecta como imaginario. Se produce, por consiguiente, una inversión del orden preferente de la vida mental y experiencial según el cual la realidad tiene prioridad sobre la fantasía.

"La 'resolución' de la incongruencia en el golpe *demuestra*, por lo tanto, un nuevo conjunto de incongruencias que adquieren la forma de sinergias real/aparente, y

---

<sup>7</sup> Suls no habla de esta cuestión pero parece evidente que el proceso se desarrolla de acuerdo con una perspectiva narratológica implícita que, en el chiste, culmina con la interpretación resolutive del golpe.

en cada uno de estos casos la realidad resulta ser diferente de las apariencias, y la identidad comprometida es degradada. La resolución es, por consiguiente, no la cualidad definitoria del chiste, sino el *medio para crear* nuevas incongruencias, y son estas incongruencias más que la resolución, las que son disfrutadas en tanto humor." (1982:193)

Como se desprende de estas palabras, la teoría tiene una base cognitiva pero además, y a diferencia de las teorías psicológicas precedentes, tiene un *carácter afectivo-evaluativo* desde el momento en que se admite la existencia de una distribución de valores: un elemento, la apariencia, tiene un signo positivo-superior y el otro, la realidad, un signo negativo-inferior. Los universos opuestos que entren en la sinergia real/aparente del humor podrán ser diversos: importante/trivial, inteligente/estúpido, sagrado/profano, privado/público, familiar/extraño, masculino/femenino, joven/viejo, etc. Cuanto más exagerado sea el contraste más graciosa resultará la contraposición.

Bien es cierto que otros psicólogos como La Fave (1972), La Fave, Haddad y Maeson (1976) y Zillmann y Cantor (1976) y Zillmann (1983) habían advertido el carácter afectivo del humor y, en este sentido, habían dirigido su atención a los *procesos de engaño, humillación y victimización* y a su contrapartida de incremento de la autoestima y del sentimiento de superioridad por parte del bromista que ya recogía buena parte de la literatura filosófica. Podríamos resumir sus propuestas del siguiente modo: la diversión aumenta cuando el blanco del humor es encarnado por personas y cosas que se desaprueban y decrece, consecuentemente, cuando el motivo de humor es apreciado por los receptores. Tal y como lo expresa La Fave, los chistes tienden a ser graciosos cuando los buenos ganan y los malos pierden y a no ser graciosos cuando el cuadro es el inverso.

Esta explicación del humor como *satisfacción ante la ridiculización de los otros* explicaría hechos tan generales como el que las mujeres no disfruten, al menos no en la misma medida que los hombres, con aquellos chistes en los que se victimiza a las mujeres en tanto colectivo. Sin embargo, visto así, al margen de las situaciones concretas de los encuentros, de los temas de humor, de la compo-

sición del grupo de interlocutores, esta afirmación resulta a veces excesiva y normalmente poco explicativa. Entre las muchas dificultades con las que tropieza esta idea —algunas de las cuales serán discutidas cuando entremos en el análisis del humor conversacional— el propio Apter advierte que el sentimiento de superioridad que experimenta un sujeto involucrado que disfruta, ya se trate del narrador, del receptor o de ambos, no es una condición esencial del humor, por lo cual el humor no puede depender de la experimentación de este sentimiento encarnado en sujetos particulares presentes. "No es que el individuo que disfruta el humor se vea a sí mismo como superior a la identidad en cuestión, sino que la apariencia de dicha identidad es superior a su propia realidad; o, a la inversa, que la realidad se vuelve inferior a la apariencia." (1977:193) Esto puede provocar que los interlocutores se sientan superiores al objeto denigrado pero no necesariamente. Sobre esta cuestión volveré más adelante cuando hable del posicionamiento de los sujetos ante los chistes.

Como advierte Palmer, lo que no queda nada claro en la teoría de la inversión de Apter es la relación que guardan la detección de una incongruencia, más o menos accesible en función de los marcadores situacionales o discursivos, y la excitación temperamental que acompaña al estado mental de retozo o de relajación del comportamiento instrumental (i.e., orientado a fines). No sabemos si el estado de retozo es responsable de la distinción entre incongruencia placentera y embarazosa o si, por el contrario, este estado es el resultado de la identificación de una incongruencia del tipo descrito (i.e., que oponga apariencia a una realidad negativamente marcada). También esto será objeto de discusión a propósito de la cuestión del marco, asunto que concierne a la existencia de un modo discursivo (o cognitivo) —el *marco humorístico*— distinto del habitual, así como a los medios por los que un discurso concreto se encuadra en dicho marco.

Retengamos por el momento la idea de que, tanto según Suls como para Apter, la incongruencia juega un papel esencial en el proceso humorístico. Lo que para Koestler era un simple choque de contextos asociativos resulta en un esquema absurdo e inconsistente, que para Suls rompe las expectativas creadas



mientras que para Apter cuestiona la afirmación de la realidad que habitualmente domina el mundo cotidiano.

El desequilibrio derivado de la inconsistencia concluye, para Suls, en una restitución del equilibrio gracias a la resolución de la incógnita.

"Las estrategias y capacidades de procesamiento de la información son de tal modo que la información inicial es normalmente procesada de acuerdo a una única interpretación. Por consiguiente, el receptor no puede mantener un conjunto de interpretaciones múltiples, de entre las cuales una es correcta." (1972:84)

Todo parece indicar que esta hipótesis de incongruencia acompañada de resolución es insostenible; al menos no es válida para todas las formas de humor. Los argumentos aducidos en su contra son diversos y han sido de sobra discutidos en la literatura.<sup>8</sup> Para Apter, la resolución cumple un papel marginal respecto a la aprehensión de la incongruencia y la euforia que ésta provoca.

Palmer, al igual que Mulkay, pretende ir más lejos al afirmar que, a diferencia de lo que sucede en el discurso serio, es posible pensar de modo ambivalente, esto es, considerando simultáneamente, y tal como lo expresaba Koestler, dos concepciones solapadas sobre los hechos. Si bien los análisis psicológicos han resaltado la vertiente incongruente de los fenómenos humorísticos, es preciso advertir que junto a ésta, y sin una clara vocación resolutoria y de restitución del

---

<sup>8</sup> Se han señalado varios problemas, algunos de ellos fundamentales, del modelo *incongruencia-resolución*. Desde el punto de vista de la cognición, el modelo en dos estadios presupone que antes de hacer casar la incongruencia se ha de acceder a una interpretación habitual o no incongruente. Sin embargo, tal y como muestran Gildea y Glucksber (1983), ambas interpretaciones —la congruente y la incongruente— se dan de forma simultánea. El modelo presupone, igualmente, que existe un estado mental normal o de equilibrio y otro de desequilibrio producto de la incongruencia; la tendencia, entonces, cuando se afronta un texto gracioso es a *reestablecer* el estado mental preexistente. Este principio del "problem-solving" no parece aplicable al humor; sobretodo, si pensamos en el humor absurdo o sin sentido. Por otro lado, como señala Ferro-Luzzi (1990), el propio texto incluye en muchos casos la resolución de la incongruencia. Como explicaré en este mismo capítulo, estos argumentos llevan a algunos autores como Raskin a pensar, más que en una incongruencia resuelta, en la coexistencia en un único texto de campos de referencia contrapuestos. Para un análisis más detallados de los problemas de esta teoría puede consultarse el trabajo de Long y Graeser (1988).

equilibrio, convive la congruencia. En este sentido, el concepto clave es el de **ambivalencia** o dualidad interpretativa; ambivalencia que, para Palmer (1987), se inclina del lado de la implausibilidad.

De acuerdo con ambos autores, considero que buena parte de las manifestaciones humorísticas descansan sobre una o varias ambivalencias simultáneas o solapadas en un mismo acontecimiento. Sin embargo, la potencia de este concepto no ha de servir para extrapolarlo o "encajarlo" en todas y cada una de las emergencias de humor que se vayan encontrando. Además, existe un problema asociado a esta idea y es el de su afinidad con nociones bipolares como *equilibrio* —real/irreal, serio/humorístico, lógico/ilógico etc, —y *neutralización*, difícilmente aplicables al humor que se intercala en la conversación. Pero de esto hablaré en la última parte del presente capítulo.

### **3. Las teorías del control social. Mary Douglas y la exterioridad de lo social**

Hasta aquí, he hablado de la estructura conceptual del humor, esto es, de los modos de pensamiento que están involucrados en la cognición humorística. Expliqué que para Koestler en el humor se produce un encuentro inesperado de campos de referencia dispares. Para unos, Suls a la cabeza, esta disparidad produce algún tipo de incongruencia a resolver, mientras que para otros, Apter o Minler por ejemplo, la colisión de universos significantes es el resultado de un proceso de inversión por el que algo real, común o esperable es superado por algo virtual. En esta línea, Palmer (1987) mantiene que la especificidad del pensamiento humorístico estriba en una nueva lógica: la "lógica del absurdo" que consiste en el dominio de lo inverosímil sobre lo que, por uno u otro motivo, se presenta como plausible. El resultado: una subversión, de alcance discutible, del status quo, esto es, de los patrones que ordenan y acomodan la realidad.

Si nos atenemos a algunos de estos estudios, fundamentalmente a los que se dedican exclusivamente a la cognición de los chistes, poco o nada sabremos so-

bre cómo se efectúa tal estado de cosas en el discurso, esto es, cómo se articula en los acontecimientos de habla puntuales la confluencia de dos ámbitos referenciales. ¿Consiste ésta en un simple choque léxico o temático? Pero, aun en el caso de que todo fuera tan sencillo, ¿cómo componer estos temas?, ¿cómo hacer para que además resulten dispares de un modo gracioso?, ¿cómo si, además, pensamos que han de resultar ambivalentes, parcialmente consistentes e inconsistentes? La imposibilidad de dar respuesta a estas y otras cuestiones es una consecuencia de concebir la bisociación como una estructura de ideas de naturaleza abstracta, aislable, por consiguiente, respecto a las actuaciones de humor que ocurren en las interacciones sociales.

Sin embargo, dos universos significantes resultan incongruentes, no porque en sí mismos lo sean —e.g., el universo del sexo y el de la religión— sino porque se articulan como tales de un modo u otro en una enunciación situada, en un texto chistoso por ejemplo. Y situada se refiere aquí tanto a la singularidad del acontecimiento que emerge en el intercambio como al contexto histórico-social en el que éste tiene lugar. ¿Es el sexo gracioso?, ¿lo es para los adolescentes?, ¿acaso lo es independientemente de que se impliquen en la actividad jocosa institucionalizada de lanzarse pullas los unos a los otros o contarse chistes verdes en grupos sexualmente diferenciados?

Puede ser que sí, puede ser que, tal y como sugiere la antropóloga Mary Douglas (1968), los chistes existan en la experiencia social y que una *experiencia chistosa* además de tener la misma forma que un chiste, precise de un chiste explícito que la exprese.

"Mi hipótesis es que un chiste es percibido y consentido cuando ofrece un modelo simbólico de un modelo social que está realizándose al mismo tiempo. Tal y como yo lo entiendo, todos los chistes expresan la situación social en la que tienen lugar. La única condición social necesaria para que el chiste sea disfrutado es que el grupo social que lo recibe desarrolle las características formales de lo narrado: esto es, un patrón dominante de relaciones que sea desafiado por otro. Si no existe un chiste en la estructura social, ningún chiste surgirá. (366)

Según la antropóloga, los chistes (también se refiere a otras actividades jugosas) aparecen cuando existe un orden social arraigado o *estructura*: un sistema de parentesco, una jerarquía en lo productivo, una política del cuerpo, una cosmología sobre la vida y la muerte, un orden sexual, etc. En el seno de estos sistemas pueden surgir contradicciones y son precisamente estas contradicciones las que dan vida y forma a los chistes. Para que un conflicto se exprese mediante un chiste tiene que producirse, por encima de todo, una *percepción de la estructura social en tanto sistema de control*.

Para respaldar este argumento, Douglas pone varios ejemplos. Quizás el siguiente sea el que nos resulte culturalmente más cercano. En los barcos de pesca noruegos existen dos fuentes de mando: la del capitán del barco, encargado de la navegación, y la del responsable de pesca que supervisa esta tarea. Durante el trayecto y estando al mando el capitán, el patrón de pesca se dedica a "hacerse el gracioso" y burlarse de la fuente de autoridad que el capitán representa, pero una vez que se inicia la pesca, las burlas se detienen y el bromista asume plenamente su responsabilidad. Aquí tenemos, afirma Douglas, un chiste potencial pues una fuente de autoridad como es la del capitán es temporalmente subvertida por un orden alternativo. Este esquema es precisamente el que se expresa en la actividad humorística que tiene lugar en este contexto social.

Lo fundamental en el humor, señala Douglas, no son las expresiones verbales sino la totalidad de la situación en la que éste es posible y de hecho ocurre. Para encontrar la clave de aquello que nos resulta gracioso, hemos de mirar a lo que sucede alrededor de la enunciación. La estructura del chiste —en realidad esto es extensible a cualquier acontecimiento de humor— lo que en él se narra, es, de acuerdo con este análisis, un calco invertido de la experiencia social.

Se aprecia en el análisis de Mary Douglas su adscripción a una concepción estrictamente estructuralista y los límites que tal adscripción comporta. La aportación de la autora se enmarca en un debate en antropología, iniciado por

Radcliffe-Brown (1940) y continuado después por seguidores y críticos, en el que se definían las "relaciones jocosas" como un tipo particular de vínculo-actividad mezcla de antagonismo y camaradería muy frecuente en el continente africano. Las **relaciones de camaradería jocosa** ocurren siempre entre individuos que ocupan categorías sociales particulares dentro del sistema tribal, intertribal o de parentesco. En esta medida, al vínculo estructural le acompaña un comportamiento jocosos que se desarrolla dentro de los límites prescritos por la relación. De acuerdo con Radcliffe-Brown, estas relaciones cumplen una función esencial en el seno de la estructura social ya que dan curso a ciertas tensiones sin provocar por ello fracturas irresolubles en la organización social.

Si bien Douglas trata de solventar algunas limitaciones del funcionalismo de Radcliffe-Brown —a las que aludiré con más detalle en otros puntos de este trabajo—, apuntando, por ejemplo, la necesidad de pasar del análisis de las relaciones estructurales al de los *procesos simbólicos* o *sistemas de pensamiento*, lo cierto es que vuelve a dejar de lado una dimensión esencial para la comprensión de cualquier actividad social: la fuerza constructiva que genera, en su acontecer, la propia situación comunicativa.<sup>9</sup>

Pero, la raíz de este abandono hemos de buscarla en el armazón teórico estructuralista. En primer lugar, Douglas, al igual que V. Turner, concibe la experiencia social en términos globales como una interacción de dos fuerzas descompensadas: la estructura y la "communitas".<sup>10</sup> La organización de los recursos, de la vida social, en general, supone, exige, orden: cadenas verticales de mando que configuran la estructura de una sociedad. La "communitas" se define por oposición a la estructura-jerarquía. En ella los individuos se relacionan de tú a tú sin estar segmentados en roles y estatus; prima la camaradería, la espontaneidad y la empatía. Siguiendo este modelo, el humor representa una "anti-estructura", una expresión de la libertad social en la que roles y jerarquías desaparecen sin

<sup>9</sup> Palmer realiza una iluminadora crítica del funcionalismo de Radcliffe-Brown (1994:62-67).

<sup>10</sup> Se trata de dos conceptos clave en la obra del antropólogo que se exponen en su obra *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, Chicago, Aldine, 1969.

que por ello desaparezca el orden social en el que se enmarca.

Así pues, el espíritu comunitario, fuertemente influenciado por tendencias desestructuradoras, flexibilizadoras y lúdicas que en un primer momento constituye un afuera del sistema, una posibilidad de indeterminación o autodeterminación, una intrusión del desorden, termina siendo funcional respecto a los sistemas de control operantes. La alteridad no estructurada es inmanente al propio sistema y se reduce, en último término, a una simple interferencia, si se quiere, a un ruido molesto pero necesario en el marco de una organización clausurada.

"La abominación es un acto o acontecimiento que contradice las categorías básicas de la experiencia y que al hacerlo amenaza tanto el orden de la razón como el orden social. Nada de esto ocurre en el chiste. Este representa una suspensión temporal de la estructura social, introduce, más bien, una pequeña distorsión según la cual una estructuración particular de la sociedad llega a ser menos relevante que otra. Pero la fuerza del ataque está enteramente restringida por el consenso del cual depende su reconocimiento." (372)

En segundo lugar, la relación entre experiencia y expresión en el paradigma estructural-simbólico es de **representación**; "el chiste, afirma Douglas, funciona sólo cuando refleja las formas sociales; existe en virtud de su congruencia con la estructura social." (371-1) En el caso del humor, no se trata de una correlación idéntica sino que es el efecto de una inversión: el modelo de control es *subvertido* por una práctica antes oculta. En definitiva, las expresiones de humor están sobredeterminadas por algo que ya existía en lo social, por algo no sólo constituido sino perfectamente asentado.

En este modelo, el enfoque situacionista de M. Douglas queda notablemente despotenciado. *Situación* equivale a experiencia social prefigurada, de modo que el proceso comunicativo no aporta nada nuevo. Tanto la figura del bromista como su acción, por no hablar de la acción del resto de los participantes, quedan constreñidas por un análisis que remite todo lo que ocurre a una estructura y al logro de un consenso que armonice las tensiones sociales y la preserve

incólume. La persona bromista, que detenta una posición apuntalada en el seno de la estructura, revela mediante comentarios intrusivos, ataques y críticas "la opresión de la realidad social, demuestra su arbitrariedad arrojando luz sobre la formalidad en general..." (372). Al final, su acción embromante ilumina el orden social con el único fin de sostenerlo gracias a la liberación contenida que representa.

*Las posibilidades creativas de la situación* —a las que Douglas alude en distintos puntos de su trabajo— quedan reducidas a cero, pues nada ocurre al margen de este mecanismo de retroalimentación circular. Todo —estructura social y humor— encaja porque, en último término, nada hay en la situación que no haya ya sucedido y se haya compuesto en forma de estructura. La propia resistencia emergente de la "communitas" evoca un ámbito igualmente uniforme y conocido, una fuerza ancestral que cobra fuerza periódicamente en la historia y que se efectúa en ciertas prácticas de simbolización entre las que se cuenta el humor. En realidad y, a pesar de la distinción trazada por Douglas, el humor no difiere sustancialmente de la actividad ritual, pues la denigración que en ésta se opera de los valores simbólicos dominantes, la celebración del orden y la armonía están también presentes en el humor. Rito y humor se distinguen únicamente por el tipo de símbolos que representa; en el primero, los símbolos son del mismo orden, ambos pertenecen a un sistema unificado que vuelve a armonizarse en la acción ritual, en el segundo, la simbolización del sistema social es invertida por un orden alternativo produciendo un cierto desequilibrio respecto a la armonía estructural. El final ya lo conocemos: todo vuelve a encajar.

El análisis freudiano que inspira en buena medida a Douglas no desconoce la importancia de los aspectos comunicativos. De hecho, Freud hace hincapié tanto en la *forma verbal* del humor, indisolublemente unida a la *dimensión psicológica* por él señalada, como en el hecho de que esta forma se efectúe mediante la interacción de varios sujetos. La rebelión contra los dispositivos de control, se articula o cobra volumen en una forma verbal.

"Sólo tenemos que estudiar la peculiaridad de su forma de expresión para advertir lo que podríamos denominar la técnica verbal o expresiva del chiste, algo que se encuentra en íntima relación con la esencia del chiste, ya que si se la sustituye por algo distinto, el carácter y el efecto del chiste desaparecen." (95)

Freud no se limitó a establecer una tipología de los mecanismos lingüísticos que aparecían en los chistes: combinaciones acústicas o significantes de distintos tipos, sino que además —esto se olvida con frecuencia— fue el primero en señalar las condiciones interactivas en las que se producía la transmisión de los chistes. Freud entendía que a diferencia de lo que ocurría con los sueños, el chiste es un *fenómeno comunicativo* en el que interviene un sujeto que cuenta el chiste, un objeto del chiste y una audiencia que lo recibe. En definitiva, un espacio intersubjetivo en el que se da un proceso de negociación, un proceso dialógico en el sentido bajtiniano, que, entre otras cosas, incluye una adecuación del chistoso y del material del chiste respecto a la audiencia y a la situación del intercambio.

Pues bien, esta dimensión de la situación es la que Mary Douglas deja completamente de lado. La razón de este desinterés hay que buscarla nuevamente en las premisas esencialistas que comentaba al inicio de este capítulo. La diversidad formal de acontecimientos de humor por ella observados es sorprendente: rituales escatológicos, insultos, burlas como la del barco, danzas grotescas, comedias, etc. Esto le lleva a concluir: no existe ningún modo de expresión convencional inequívocamente humorística que funcione en cualquier momento y para cualquier persona. "Nos hallamos ante el dilema de admitir que todas las formas verbales son potencialmente humorísticas o de constatar que muchas de las que pasan por humorísticas en Africa no se adecúan a los requisitos establecidos." (363) Esta constatación es la que impulsa a Douglas a buscar la esencia del humor fuera de la acción comunicativa; si todas estas formas pueden ser graciosas la explicación del humor ha de residir en el patrón (la subversión limitada del control) que organiza la situación social que expresan.



Desarmar el modelo estructuralista de clausura sobre la experiencia y la expresividad significa desplazar completa y definitivamente los términos del debate, y eso es lo que trataré de hacer a continuación.

En primer lugar, Douglas presume que *experiencia social y expresión* constituyen entidades distintas; una, la experiencia es previa a la otra, la expresión con la que mantiene una relación de *simbolización espontánea por inversión*: en lugar de afirmar los valores dominantes estos son denigrados. La referencia de Douglas a la simbolización "espontánea" trata de solventar algunos problemas del modo de interpretación simbólico examinado por Freud. Para éste los símbolos forman un repertorio cerrado y universal; el significado de los símbolos no varía; esto no impide, según Freud, que se produzcan ambigüedades interpretativas. Sí significa por contra codificar *a priori* lo narrado tanto a partir de los sueños como en los chistes.

Por contra y según Douglas, la simbolización humorística no es convencional ya que promueve asociaciones inesperadas que no apelan a un sistema simbólico unitario. Pues bien, este planteamiento resulta contradictorio con las conclusiones a las que Douglas llega respecto a las interacciones humorísticas, fundamentalmente con su observación final de que el humor refleja o simboliza algo —la experiencia social— que la antropóloga concibe como ya codificado.

El argumento que voy a esgrimir a continuación y a lo largo de esta investigación es que *la experiencia no es radicalmente distinta a la producción discursiva de experiencia*, y que por ello las prácticas que generan realidad social no pueden diferenciarse nítidamente de la expresión de dichas prácticas. En lo que al humor se refiere, mantendré que la acción humorística —contar chistes pero sobre todo bromear— no refleja o representa una realidad conceptualizada como exterioridad a la acción discursiva sino que en su acaecer *construye* la realidad. Pero vayamos por partes.

Volviendo a lo gracioso del sexo, muchos dirán que ocurre algo con la sexualidad, que constituye una experiencia social que por sus características se presta a una elaboración humorística. Y esto se deberá, al menos según Freud, a la represión que la sociedad ejerce sobre la libido. Nuevamente, nos hallamos ante un sistema de control que opera sobre una fuerza —la sexualidad— que tiende al desorden y a la exaltación del placer. Sin embargo, parece difícil determinar si el sexo nos hace gracia porque es un tema gracioso en sí mismo, esto es, porque es objeto de una implacable represión en lo social o porque lo hemos tematizado como tal en chistes, películas y flirteos al tiempo que lo hemos disciplinado en la conversación seria. En definitiva, sexo y circulación discursiva de sexo, "tecnología de sexo" para Foucault, tienden a confundirse. Y es que la sexualidad no remite a una práctica social objetivable: la conducta sexual, sino a un universo de representación y autorepresentación que además de ser el producto de varias tecnologías sociales tales como el cine, los discursos institucionales, las epistemologías y las prácticas críticas, abarca las interacciones cotidianas, incluidas las que tienen lugar a través de las pantallas de los ordenadores y en las que no se produce el más mínimo roce corporal.

Con los adolescentes la invención y circulación discursiva de sexo adquiere una significación peculiar. Como sugiere Foucault, la proliferación del control sobre la *puesta en discurso* de la sexualidad a partir del siglo XVII "verosímelmente condujo a una valoración e intensificación del habla indecente" (26).

"A partir del siglo XVIII el sexo de niños y adolescentes se tornó un objetivo importante y a su alrededor se erigieron innumerables dispositivos institucionales y estrategias discursivas. Es bien posible que se haya despojado a los adultos y a los propios niños de cierta manera de hablar del sexo infantil, y que se la haya descalificado por directa, cruda, grosera. Pero eso no era sino el correlato y quizá la condición para el funcionamiento de otros discursos, múltiples, entrecruzados, sutilmente jerarquizados y todos articulados con fuerza en torno a un haz de relaciones de poder." (1987:40-1)

El género de los "chistes verdes" podría cobrar nueva luz a partir de estas

reflexiones. En Sacks, los chistes verdes contados por los adolescentes de acuerdo a una economía textual perfectamente calculada serían una manifestación de lo que Foucault denomina la "hipótesis represiva". Por un lado, existen restricciones que atañen a la circulación de estos chistes (262) y aquí la diferencia sexual resulta pertinente (Mulkay 1988). Por otro, se trata de un modo de comunicar *conocimientos ilícitos* con una cierta distancia que no comprometa directamente a los interlocutores sino a unos personajes de ficción con los que poder identificarse o desligarse según convenga. Además, los chistes contribuyen a la colectivización de una experiencia que hasta el momento pertenecía a la esfera individual (de los progenitores, del adolescente que se masturba y observa...). Al contarlos y escucharlos se valora lo que unos y otros saben o desconocen, se informa pero también se adquiere información.

Existe, además de todo esto, un campo de significación en el que los chistes entran de lleno en el entramado discursivo que, en Foucault, supone un distanciamiento respecto de la hipótesis represiva. Siguiendo el enfoque foucaultiano, los chistes no serían el contrapunto de los dispositivos de control —una especie de liberación contenida no ya de la represión sino de la constante gestión discursiva a la que está sometida la sexualidad— sino formas o dimensiones de un **régimen sexual**. Existe para quien cuenta un chiste una medida de poder sobre la información y la discursivización de la misma que traza una jerarquía inicial entre quien ya sabe y quien se dispone a saber. Y esto se enmarca en un régimen particular: el del "oscuro secretito" en el que se nombra sin nombrar, esto es, se sobreentiende o se sobrenombra, se nombra lo que no debe ser nombrado, esto es, se es procaz, y todo ello para alimentar y moldear un deseo que no es otro que el propio deseo sexual. En definitiva, los chistes de tema sexual son fundamentales para la "normalización" de la sexualidad específica de las y los adolescentes (Mulkay 1988).

En segundo lugar, la adscripción de la sexualidad a la "communitas" en el modelo de Douglas o la misma definición de la libido en Freud sugiere nuevos problemas, sobre todo si tenemos en cuenta los procesos de sexuación diferen-

ciada de mujeres y hombres. La existencia de un orden sexual jerarquizado nos devuelve una "communitas" en la que el impulso sexual deja de ser una fuerza neutra y homogénea —la sexualidad— para convertirse en un efecto de discursos sociales, en este caso, dominantes. Y es que los chistes verdes son, por regla general, un género masculino —esto no significa que las mujeres no los cuenten— que ensalza los valores de la masculinidad y denigra lo que —en cada caso pero siempre definido respecto a lo positivo masculino se establezca como sexualidad de las mujeres (ingenuidad, inexperiencia, insensibilidad o frigidez, exceso de experiencia, ninfomanía, mojigatería, indiferencia respecto a la compañía sexual, disponibilidad, etc.).<sup>11</sup> Más adelante ilustraré esta cuestión mediante ejemplos concretos.

Naturalmente, todo esto —lo que concierne a la ocasión para el humor y lo que respecta al régimen discursivo en el que se pone a funcionar— apunta a una concepción del humor como práctica social radicalmente distinta a como aparece en las teorías del control.

El humor deja de ser un simple reflejo de una situación preexistente, una especie de escenario enunciativo en el que se actualiza y pacifica el antagonismo social para convertirse en un lugar de **creación de situaciones** con la carga de indeterminación, malentendido incluso, que esto conlleva. No es que la experiencia social sobredetermine el humor; *el humor es experiencia social* y, en este sentido, compone, recompone e inventa lo social en el tiempo abierto del acontecimiento. Detectar algún tipo de correspondencia entre una situación y un chiste produce cierta satisfacción analítica: opresión sexual-chistes verdes o al revés. Una satisfacción limitada si consideramos la fuerza intersubjetiva que se moviliza en cada uno de los encuentros y sobre la que poco pueden decir estas equivalencias.

En realidad, esta crítica resulta de un cambio analítico que exponía al ini-

---

<sup>11</sup> A estas dimensiones en la construcción discursiva específica de la sexualidad femenina se refiere Teresa de Laurotis (1986).

ciar este estudio hablando de las concepciones situacionistas; consiste en partir del espacio/tiempo de los acontecimientos de la enunciación contra los esquemas o estructuras que tienen como fin el uniformizar la diversidad de experiencias humorísticas. Si el humor participa de lo que de un modo un tanto confuso se considera "realidad social" no es porque la *refleje* sino porque la interpela, porque la compone en una enunciación que, además, pone en juego las relaciones entre los interlocutores. En lo que resta de capítulo explicaré algunas de las diferencias y/o "desajustes" que representa este enfoque respecto a los análisis estructuralistas, de paso problematizaré algunas vías alternativas que ya han sido desarrolladas.

## 4. Los acontecimientos del humor

### 1. Lenguaje, juegos de lenguaje y reglas de lenguaje en Wittgenstein

El dilema que aquí estoy planteando no es un dilema de dentro/afuera: lenguaje/realidad, enunciación/experiencia, pues existe un afuera del lenguaje que se compone dentro de la acción discursiva y existe un adentro que es desde donde el lenguaje *hace*. Dos miradas que hablan de la proliferación del lenguaje y que desdibujan la separación entre la experiencia como vivencia del mundo y todo aquello que sucede en el **acontecimiento verbal**. Si Foucault da voz a la primera mirada —la que observa la construcción de la realidad en el discurso—, Wittgenstein, con su concepción de los "juegos de lenguaje", representa la segunda.

Refiriéndose a la acción humorística desde una perspectiva discursiva, Palmer explica que ésta es inconcebible al margen de una situación social, pero en lugar de pensar la situación como exterioridad, afirma que *lo social se inscribe en la enunciación misma*:

"La distribución de roles en el humor —acontecimiento y espectador; o el hablante, el receptor y el blanco— son intrínsecos a la estructura del humor y constituyen

simultáneamente la presencia de la situación social en el interior del humor. Esto equivale a decir que la enunciación del humor es simultánea e inextricablemente ambas cosas: un proceso de significación y un proceso social." (1987:204)

En este pasaje, Palmer alude en particular a los **papeles actanciales** y la realidad intersubjetiva que generan: la relación que en los episodios de humor se establece entre las figuras que ya Freud había observado tomaban parte en el esquema comunicativo del chiste. Pero es que, además, existen otras dimensiones de lo social que se efectúan en la enunciación humorística; a ellas me referiré ahora brevemente y después, en el capítulo segundo y en relación al humor interpersonal, con más detalle.

En *Investigaciones Filosóficas*, Wittgenstein afirma: "la significación de una palabra es su uso dentro de la lengua". Ciertamente, un enunciado breve con enormes implicaciones. Wittgenstein rompe así con la idea, antes defendida por él mismo, de que el significado podía determinarse a partir de las formas lógicas de las proposiciones. Eliminando todo apriorismo lógico y todo psicologismo, Wittgenstein muestra claramente que el lenguaje no es una unidad formal, que no es reductible a una sintaxis universal u otras formas generales que apuntan a la "verdad" en la acción de referirse al mundo. Al contrario, el lenguaje es un juego, un juego que se juega en el acontecimiento colectivo de hablar. Si existe la posibilidad de comunicarse al seguir ciertas reglas, técnicas y usos no es porque estos nos remitan a la verdad sino porque hemos aprendido a jugar con ellos, porque nos son útiles a la hora de expresarnos, porque vivimos con y gracias a ellos.

Para Wittgenstein, el lenguaje es una forma de acción, una "forma de vida", explica, y nos invita, de manera elocuente, a preguntarnos sobre el sentido de hablar.

"Puedes decirte a ti mismo la palabra 'marcha' y usarla una vez como imperativo y otra como sustantivo. Y ahora di '¡Marcha!' - y luego '¡No más marcha!' - ¿Acompaña a la palabra cada vez la *misma* vivencia? ¿estás seguro?" (493-5)

Nada significa sino es en la *singularidad de la situación* y el mismo enunciado adquiere diferentes sentidos cuando aparece en el contexto de actividades diferentes. Por ello, Wittgenstein no se pregunta por los fenómenos del lenguaje en tanto hechos acabados; "Nos parece como si tuviéramos que *penetrar los fenómenos*: nuestra investigación, sin embargo, no se dirige a los fenómenos, sino, como pudiera decirse, a las '*posibilidades*' de los fenómenos." (113) El sentido de "juego" en Wittgenstein es, por tanto, peculiar pues no piensa en un juego guiado por un conjunto de reglas fijas y explícitas en consonancia con una pragmática lingüística prefigurada, sino en un juego constructivista que está en constante hacerse. "¿Y no hay también el caso en que jugamos y - '*make up the rules as we go along*'? Y también incluso aquel en el que las alteramos -*as we go along*." (105) La regla, afirma el pensador, no es más que un "indicador de caminos".

La relevancia del pensamiento de Wittgenstein para la pragmática lingüística es enorme pero ésta se acrecienta si el foco de análisis es la acción humorística. Wittgenstein es uno de los responsables directos de que hoy podamos pensar la **multiplicidad de sentidos** no como un traspiés del lenguaje sino como una eventualidad siempre presente. El significado no se reduce a un problema de referirse a algo externo al propio lenguaje sino que habla, en su actualización, de otros aspectos de la vivencia que supone comunicarse. Habla, afirma Wittgenstein, de propósitos. Quizás, el siguiente chiste —a cuya creación, cosa extraña, he asistido personalmente— ilustre este punto con más claridad que cualquier argumentación seria:

Bertrand Russell camina al aire libre junto al "segundo" Wittgenstein y le dice: '¡Qué bonitos son tus ojos a la luz del atardecer!'  
Wittgenstein le responde: '¿me estás haciendo proposiciones?'

Los propósitos, según Wittgenstein, no *acompañan* a las acciones de enunciación, así como el significar algo no es un proceso que *acompañe* a las palabras de Russell como cosa que se piensa internamente. Accionar y proponer

son concomitantes al hecho de hablar; en realidad, ocurren en el hablar. Esto es lo que posibilita que en la alabanza de Russell se exprese una proposición, y no precisamente en el sentido lógico del término, sino como una propuesta que proyecta para un Wittgenstein ingenioso y, claro está, homosexual, las posibilidades de alterar la realidad, en este diálogo, la relación entre ambos filósofos.

Quizás la teoría pragmática haya retrocedido respecto a la radicalidad de los planteamientos de Wittgenstein en torno al uso del lenguaje; las reglas pragmáticas han ganado en exactitud, pues ahora es posible formular una regla sobre el uso de la lengua, pero también en rigidez. La fuerza singular con la que Wittgenstein había cargado al acontecimiento verbal se ha solidificado bajo los efectos del aparato teórico. El *sentido creacionista del lenguaje*, tan vivamente presente en Wittgenstein, es el que trataré de rescatar en la presente aproximación a la comunicación humorística.

Pensar el humor vuelve a impulsar con más fuerza la indeterminación y creatividad inscritas en los juegos de lenguaje. Y no es que la acción humorística sea substancialmente distinta de la interacción en general en cuanto moviliza juegos específicos —sobre esto reflexionaré más adelante—, lo que realmente ocurre es que el humor explota al máximo las posibilidades del juego, llega incluso a inventar sus propias reglas con el único fin de destruirlas.

El humor afirma R. Austerlitz (1988), al compararlo con el mito, además de irreverente es un "juego salvaje" ("play going wild"). Pensemos, por ejemplo, en los juegos de Lewis Carroll que inspiraron en buena medida las reflexiones del propio Wittgenstein; fue Carroll, a través de sus personajes fantásticos involucrados en actividades extra-ordinarias, quien llevó el humor a su expresión más incontrolada, desentrañando en sus alocados juegos muchas de las relaciones de significación que se dan habitualmente en la acción comunicativa.



## 2. Juegos de humor: dimensión lingüística y discursiva

Si bien Wittgenstein no piensa específicamente en el humor cuando habla de juegos de lenguaje —el juego es en Wittgenstein una manera de conceptualizar la dimensión accional del lenguaje— ver el humor en términos de juego ha sido un modo habitual de hablar sobre las interacciones humorísticas. Ahora bien, el sentido con el que se ha empleado este término varía de una teoría a otra en gran medida y no siempre responde a la misma noción.

La formulación general sobre el humor como uno de tantos "juegos de habla" ("speech play") la debemos a Barbara Kirshenblatt-Gimblett y Joel Sherzer (1976). Desde una perspectiva etnográfica, los autores reúnen en un mismo volumen y bajo esta denominación un conjunto de manifestaciones lúdicas del lenguaje analizadas por distintos autores. Es preciso advertir que su perspectiva sobre el juego no se inspira en Wittgenstein —recordemos que para Wittgenstein juego es uso, es acción, es indeterminación sólo comprensible en el curso de la actividad, en el contexto de las vivencias verbales— sino en Huizinga, para quien el juego constituye una actividad acotada, gobernada por reglas y eminentemente lúdica. El juego de habla, afirman,

"puede ser concebido como cualquier manipulación local de elementos y relaciones de lenguaje que resulte en la creación de un género especializado, en una variación de código y/o estilo. Una palabra clave es, sin duda, 'manipulación'. Implica un grado de selección y consciencia por encima del uso ordinario de la lengua."(1)

Los juegos de habla engloban composiciones artísticas como los mitos orales, así como otros textos folklóricos y representaciones rituales. De entre todos los juegos de habla que tienen lugar en las distintas culturas, destacan por su profusión y carácter de "expresión elaborada" —actividad culturalmente significativa— todos los que conciernen, de uno u otro modo, al sentido del humor: chistes, acertijos, duelos verbales, trabalenguas, sinsentidos, juegos de palabras, mo-

tes, rimas jocosas, etc. Y se apunta la extrema importancia que en ellos tiene la configuración de las unidades gramaticales.

Según Kirshenblatt-Gimblett y Sherzer, los juegos verbales reelaboran las condiciones que rigen la comunicación ordinaria en dos puntos fundamentales: (1) pierde centralidad la "tiranía" del significado proposicional ("todo tiene que significar algo todo el tiempo") y (2) se desplaza la razón instrumental como móvil último de toda actividad comunicativa. En la línea iniciada por Jakobson, se resalta el potencial estético y expresivo de la lengua, lo que el lingüista del Círculo de Praga denominara "función poética" del lenguaje, frente al dominio tradicionalmente asociado a la función informativa que prevalece en las interacciones cotidianas.

La denominada "manipulación" propia de los juegos verbales no hace más que poner al descubierto la flexibilidad de la lengua, flexibilidad que está inscrita en su misma estructura. Jugar con las palabras no se reduce, en este sentido, a un mero ejercicio de malabarismo; se trata, como afirman los autores, de reorientar completamente su estatus en tanto signos lingüísticos revelando la imposibilidad del lenguaje para funcionar de un modo completo y exhaustivo en la designación de una "realidad" supuestamente objetivable y coherente (9). A esta hipótesis del humor como actividad verbal en la que se produce una desviación de los usos ordinarios del lenguaje me referiré más adelante; algunas críticas, en sintonía con las que ha recibido el "lenguaje poético", atacan la noción misma de "lenguaje cómico" en tanto *lenguaje divergente*.

En el marco de estos estudio de etnografía del habla, Sherzer (1978 y 1985) se dedica en particular al análisis de chistes y juegos o asociaciones de palabras<sup>12</sup> en distintos entornos culturales, y explica cómo se produce la sobreutilización o "manipulación" de los usos comunes del lenguaje. El juego de pa-

---

<sup>12</sup> Lo que la retórica clásica denomina "calambur". Un juego de palabras es una forma de juego de habla en la cual una palabra o frase combina inesperada y simultáneamente dos significados dispares.

labras, por ejemplo, puede implicar una alteración de tipo fonético, morfológico, sintáctico o semántico. La especificidad lingüística de los chistes, como ya señaló Hockett (1960), es distinta ya que no reside en la composición gramatical sino en la estructura discursiva que consta de dos partes fundamentales: la *preparación* en la que se introduce una situación particular y el *golpe* donde se desarticula o revela otra perspectiva o desenlace sobre lo narrado en la primera parte ("built-up-plus-punch").<sup>13</sup>

Sin ningún género de dudas podríamos afirmar que los **juegos de palabras** y los **chistes** son los modos de humor más estudiados. La literatura tanto etnográfica como lingüística por no hablar de la que nos llega desde la psicología es impresionante. Caracterizaciones lingüísticas y discursivas, tipologías, adquisición que los niños hacen de esta competencia comunicativa, análisis de la actualización y recepción de estos géneros, articulación conversacional de los mismos, dimensión afectiva en el entorno del intercambio —sobre esto se ha hablado menos— y estudio de los temas sobre los que versan (existen tipologías temáticas: étnico, sexual, religioso, negro, escatológico, etc.) engrosan las páginas escritas a este respecto.<sup>14</sup> Es por eso que no desearía detenerme en este punto más de lo imprescindible, lo necesario para explicar algunos conceptos básicos concernientes a la articulación lingüística y discursiva de estos textos que permitan situar más adelante la especificidad del humor de situación y que ahora ayuden a establecer un concepto más preciso al tiempo que dúctil de la noción de *juego verbal*.

Empezaré por la primera cuestión. Tanto juegos de palabras como chistes caen dentro de los denominados **juegos verbales**. Otros géneros mixtos —pues

<sup>13</sup> Para un análisis de la composición secuencial de los chistes puede acudir, además de al estudio fundamental de Hockett, al de Robert Hetzron (1991).

<sup>14</sup> La literatura es vastísima y, como muestran los números de la revista monográfica *Humor*, aumenta incesantemente. No voy a comentar aquí la totalidad de este campo de estudio; Norrick (1990) introduce en su trabajo una bibliografía comentada sobre chistes y juegos de palabras. D. Chiaro en su libro *The language of jokes. Analysing Verbal play*, New York, Routledge, 1994 presenta, asimismo, una de las bibliografías más actualizadas. Sobre juegos de palabras en particular puede consultarse el libro W. Redfern, *Puns* Blackwell, 1984.

comparten algunas de las características de los que se han considerado tipos básicos— tales como los acertijos o chistes con forma de acertijo, subgéneros temáticos como los chistes de elefantes ("¿cuántos elefantes...?"), los chistes enigmáticos ("garden-path"), los de llamadas ("toc toc..." o "piticlín piticlín..."), los lapsus verbales intencionados, los proverbios humorísticos, los juegos de pillar en error, los versificados, los juegos bilingües, los chistes de nunca acabar, etc, se basan también en la elaboración de las unidades gramaticales, en un tipo de organización secuencial o en ambas cosas a la vez. El *acertijo ingenioso*, por ejemplo, consiste en una secuencia normalmente tripartita en la que la primera parte es una pregunta formulada por el chistoso, la segunda es una muestra de ignorancia por parte del interlocutor y la tercera una enunciación resolutive a cargo del primero. Puede ocurrir que el destinatario conozca el enigma, en cuyo caso la estructura se va al garete pudiendo incluso estimular un episodio de vacile que se vuelva contra el supuesto chistoso. Otra posibilidad es que los interlocutores, en particular el interpelado, se niegue o no sepa reconocer las instrucciones que recibe y que permitan completar la secuencia. Precisamente, esto es lo que sucede en el siguiente intercambio:

- A cómo meterías cuatro elefantes en un seiscientos?
- C cómo?
- A dos adelante y dos atrás (0.3) ese seguía (0.2) y a (0.2) y a cuatro jirafas?
- C cómo?
- A no, tú entonces tendrías que decir pues "dos adelante y dos atrás" [y yo te=
- C [ah!
- A =tendría que responder (0.2) tendrías que sacar primero a los elefantes

Para distinguir la doble vertiente de juego verbal de estos episodios: **recursos lingüísticos y organización de secuencias**, Walter Nash (1985) habla de dos aspectos diferenciados: (1) diseño o "embalaje" del humor y (2) localización del humor en el lenguaje. Si bien para muchos —todos los que se han centrado en los juegos de palabras—, la localización del humor en el lenguaje constituía un género en sí mismo (en inglés existe una palabra con la que se alude a la actividad específica de jugar con palabras: "punning") para Nash, en

consonancia con la tradición retórica que distingue géneros de recursos, los juegos de palabras constituyen figuras o tropos (originados a partir de polisemia, homonimia, paronomasia, pleonismo, etc.) que se componen o "embalan", a su vez, en distintos tipos de actividades verbales; el siguiente, por ejemplo, se realiza en una consigna política que he escuchado corear recientemente; ponga la persona que lea la entonación que considere más adecuada a una situación "reivindicativa":

"¡menos represión, más-turbación!"

En cierta medida esta confusión de niveles entre "artificio lingüístico" y "disposición discursiva" se debe a que en los juegos de palabras todo se produce en un único enunciado, cosa que no ocurre por ejemplo en los chistes en los que en caso de existir juego de palabras, éste ocurre por regla general en el golpe. Por consiguiente, sucede que una duplicidad verbal del tipo que sea (morfológica, sintáctica, semántica, pragmática, etc.) puede además componerse en una actividad discursiva aunque ésta tenga lugar en un único enunciado: una ocurrencia o salida ingeniosa, una narración, una pulla en la que se produce una victimización de un interlocutor presente, etc. Estas unidades de interacción que Hymes denominó "actividades de habla" pueden tener un antecedente en la conversación o carecer del mismo y provocar rupturas bruscas de los marcos de acción y pueden en términos de Sherzer ser "cohesivas" o "disyuntivas". En este sentido, la introducción de un juego de palabras o un chiste puede servir a otros fines interactivos inmediatos como cambiar de tema, introducir un punto de vista en conflicto, ejemplificar o, sencillamente, llamar la atención del interlocutor.

Refiriéndose a la "localización lingüística", Nash mantiene que en toda expresión humorística existe un *centro de energía verbal*, alguna palabra o enunciado en el que se juega la gracia; se trata, según él, de un elemento vital para el humor. Un elemento, si se quiere, marcado y cuidadosamente emplazado en una estructura verbal más amplia: una narración, una salida ingeniosa, una canción, una consigna, etc.

Para Sacks, en cambio, lo fundamental no es la localización de la gracia en una unidad gramatical sino el hecho de que dicho "artificio" aparezca en el golpe o salida graciosa y que ésta esté enmarcada dentro de una actividad verbal cuya composición en secuencias está calculada. A Sacks le interesa el **engranaje de las acciones** que componen un chiste, lo que define como "trabajo interaccional", que es precisamente lo que conduce ordenadamente la narración hacia el golpe y lo que, en último término, posibilita la interpretación humorística. En particular, existe un aspecto que para Sacks reviste una gran importancia; se trata del estado de información del receptor en relación a la "economía de la narración", cuestión sobre la que me detendré más adelante.

Es importante retener que en todos los análisis de carácter interactivo —tanto si se centran en los procedimientos lingüísticos como si se detienen en la disposición discursiva de los textos de humor— lo fundamental es el **flujo conversacional** en dos aspectos primordiales: (1) lo que concierne a las acciones respectivas de los interlocutores o su aportación a la interacción en tanto generadoras de un espacio intersubjetivo y (2) lo que se refiere al curso de la actividad: entradas y salidas, relación del intercambio humorístico con el diálogo precedente y posterior, elaboración de los temas, cambios de tema, articulación y transición de turnos, modos de dramatización, técnicas de invitación a la risa, interrupciones, malentendidos, etc. Todo ello da forma y contenido a las acciones humorísticas y es aquí en cualquier caso —en el espacio de la enunciación— donde se produce la incongruencia, donde se piensa la ambivalencia, donde se experimenta el test y donde se invierte el orden de la realidad, según el caso.

Los ejemplos ayudarán a comprender algunos de los aspectos hasta ahora comentados. En la siguiente enunciación y volviendo a la "distorsión" lingüística, podemos observar que el centro de energía al que alude Nash reside en la palabra "adorno":

*((Ojeando los libros en casa de un amigo sociólogo))*

A mmm, en esta biblioteca hay muchos libros de Adorno/adorno

P (risas)

que resulta ambigua ya que en el contexto de enunciación en el que aparece puede referirse gráfica y semánticamente a dos realidades distintas: (1) "Adorno", el pensador de la Escuela de Frankfurt y (2) "adorno", nombre o adjetivo que tiene un significado similar a ornamental o decorativo; un valor, en principio, supeuestamente poco pertinente cuando se habla de libros o de estudio. En el primer sentido, el comentario no pasa de ser una observación aguda, acaso reticente, en el segundo, se trata de una acusación de intelectualismo basado en la adquisición compulsiva de libros o de una forma de decir que se tienen para "aparentar". Sin embargo, una partición tal carece de sentido, pues es precisamente la *combinación ambivalente* de ambos significados en una única intervención lo que aquí hace gracia. Se trata de una ambigüedad muy lograda, no tanto por la interferencia lingüística que es de una gran simplicidad y que resulta de una homofonía (un par de palabras con el mismo sonido y distinto significado), cuanto por el **valor interpersonal** que en ella se condensa. Las asociaciones que aquí desencadena la palabra "adorno" son múltiples e imprecisas, relacionadas, en definitiva, con la intelectualidad inútil; algunas posiblemente más cercanas a la figura de Adorno en conexión con el blanco de la pulla, el "señor sociólogo" al que va dirigida.

La interferencia de dos planos significantes puede realizarse mediante un juego fonológico, morfológico, sintáctico o léxico.<sup>15</sup> Estos juegos no siempre se producen en el interior de un único enunciado sino que pueden, como en un juego de vasos comunicantes, poner en conexión enunciados distintos, producidos en situaciones de enunciación completamente diferentes que no han de guardar siquiera una continuidad espacio-temporal. Una pintada callejera dice así:

"hombre rico, hombre podre"

<sup>15</sup> Existen en la literatura especializada subclasificaciones más precisas de estos tipos de juegos de palabras (Sherzer 1978, 1985; Sacks 1973; Kelly 1971; Heller 1974; Johnson 1978; Alexander 1992).

Una leve transformación convierte un fonema razonablemente esperado (/b/) en virtud de una asociación a cierto serial televisivo (de título "Hombre Rico, Hombre Pobre"), en otro totalmente distinto (/d/) y, no por ello, asignificante. Esta transformación que opera sobre el nivel paradigmático mediante una sustitución, desencadena simultáneamente una alteración en el eje sintagmático que convierte las dos secuencias contrapuestas originarias: hombre rico/hombre pobre o, si se quiere, hombre rico vs. hombre pobre, en dos sintagmas equivalentes según una comprensión apositiva de la pausa: hombre rico = hombre podre. Esta tergiversación es ligera y apenas si se advierte en la pared, sin embargo, una vez percibida desata una avalancha de inferencias.

El contraste inicial, basado en la sinergia "posesión": riqueza frente a pobreza sufre, en la pintada, una transformación: se pierde la segunda parte del binomio, la que corresponde a la pobreza y se introduce una nueva categoría que ya no remite al sistema de posesión sino a una dimensión del mundo de lo orgánico: la podredumbre. Cabe entonces preguntarse: ¿qué tiene que ver un hombre rico con uno podre?, ¿en qué sentido puede un hombre ser podre? y en definitiva, ¿qué nueva matriz podría poner en el espacio de una pintada callejera ambos términos en una relación significativa? No resulta difícil contestar estas preguntas, no, si se piensa que existe en lo social un ámbito de crítica al enriquecimiento que, además, se expresa con frecuencia en términos de degradación o corrupción orgánica.

No se trata de una mera distracción intencional de carácter fonológico —si bien muchos juegos humorísticos, los de Carroll en particular, podrían reducirse a este tipo de cruces a pesar de todo difícilmente catalogables como asignificantes—, pues en esta inscripción se condensa junto a la vieja relación significativa (la contraposición evocada por la película), una completamente nueva (la de la pintada) que transforma dos sintagmas yuxtapuestos en un enunciado profundamente insultante.



Existen numerosos ejemplos de humor en los que se juega con las posibilidades significantes o simplemente acústicas de las unidades lingüísticas. Contamos además con muchos estudios sobre estos juegos. Pero, como veremos más adelante, existen otras instancias de humor que, aun teniendo que ver con la lengua, no son directamente lingüísticas. Aunque tendré ocasión de analizar detenidamente este tipo de juegos, el breve intercambio que reproduzco a continuación puede servir a modo de ejemplo:

((Rosa llama por teléfono a Paz))

R ((llamada))

hóla

P Rosa! cómo andas?

R pues, con las dos piernas (risas) exactamente con las plantas de los pies  
((riéndose))

Provisionalmente, y siguiendo el análisis que M. Hancher (1980) y A. P. Martianich (1981) hacen del humor respecto a la teoría de la comunicación, llamaré a estos juegos **juegos pragmáticos**. En ellos no se produce una confusión intencional de palabras o estructuras sintácticas sino que se alteran principios generales de la comunicación como los descritos por Paul Grice (1975). Así, en el fragmento anterior encontramos una salida ingeniosa poco cooperativa según la cual, Rosa aparenta no entender el sentido de la pregunta anteriormente formulada. Podemos decir que aquí Rosa se comporta de un modo irrelevante, pues entiende o pretende entender el saludo no como una invitación a hablar sobre lo que ha hecho o sobre cómo se siente, que sería la interpretación más acorde al contexto conversacional en el que se produce este intercambio, sino como una pregunta sobre la mecánica de caminar, una pregunta para la que, sin duda, podríamos imaginar un contexto adecuado pero que aquí no hace al caso. A esto podríamos añadir la falta de cooperación que significa dar una información evidente; una ruptura de lo que Grice denomina "máxima de cantidad" que regula el valor informativo de los mensajes en el contexto.

En definitiva, lo que aquí se produce es un comportamiento comunicativo

trastocado respecto a lo que se podría esperar en una situación de habla semejante, y cuyo fin primordial es el de hacer gracia. Realizar actos de habla defectuosos —como dice Austin “desafortunados”— o contravenir las máximas de cortesía conversacional son otros mecanismos pragmáticos que se emplean tanto en el humor interactivo como en chistes y salidas ingeniosas. Romper deliberadamente y de un modo abrupto la cohesión y la coherencia discursiva son formas de humor habitual; la siguiente enunciación da buena cuenta de ello:

*((Al comienzo de una representación teatral se escucha una voz en off de mujer que habla con gravedad, como sentenciando))*

El hombre soltero no nace, se hace (*pausa*)  
se hace la cena, se hace la colada...

Coincide aquí una doble vertiente humorística: por un lado, el calco tergiversado de la conocida expresión de Simone de Beauvoir ("la mujer no nace, se hace") y por otro, el efecto retrospectivo de suspensión del primer sentido que, gracias a la pausa y a la similitud señalada, ya pensábamos concluido; y, de nuevo, una ruptura ingeniosa y oportunista de las aspiraciones comunicativas de la audiencia. Una nueva luz sobre algo que nos sorprende cuando nuestras mentes aún no habían terminado de procesar la primera parte del texto.

En el cuarto capítulo analizaré con detalle la noción de juegos pragmáticos, así como los distintos mecanismos que los constituyen. Pero, antes de seguir adelante y con el fin de familiarizarnos con este tipo de juegos, tomaré otro ejemplo. En este caso y al igual que en el mensaje callejero que analizaba más arriba nos hallamos ante una instancia de circulación de mensajes muy particular, irreductible en cualquier caso al sentido tradicional de *intertextualidad*. En el espacio urbano, los mensajes se comunican de modo imprevisible: graffitis, pintadas, murales, publicidad, carteles luminosos, automóviles e incluso prendas de vestir intervienen en estas interacciones. Las coordenadas espacio-temporales de la comunicación no convergen en un encuentro puntual cara a cara y se alcanzan, en su lugar, en un flujo de contactos perceptivos que resultan de recorrer un circuito

metropolitano.

Recientemente, una marca comercial americana de calzado deportivo sacaba a la calle una abrumadora campaña de "street basket" y, claro está, de zapatillas de deporte bajo el lema: "just do it!" (algo así como "simplemente hazlo"), en la que se ensalzaba la iniciativa y superación personal como valor por excelencia. Pues bien, existe una ocurrente camiseta "de respuesta" en la que se puede leer: "don't wanna do it!", enunciada, supuestamente desde una posición (¿la de la portadora de la prenda?) perezosa al más puro estilo Lafargue, pero con una sorprendente vertiente comercial. La fuerza asertiva del mensaje publicitario servía, así, de antecedente a una (meta)publicidad contestataria en la que se deshacía el espíritu con el que la marca comercial se dirigía a jóvenes que practican el baloncesto de calle en los barrios.

Nada en el enunciado "don't wanna do it" resulta particularmente gracioso si carecemos de los elementos que permitan compararlo al mensaje que lo precede en el circuito mediático cargándolo, por consiguiente, de sentido. Una zapatilla de deporte situada junto a la misiva, en el contexto de la camiseta en sus recorridos urbanos, permite interpretar como un guiño un mensaje que aisladamente resulta absolutamente incomprensible (¿qué es lo que no se quiere hacer?) ya que no es posible asignar un referente al deíctico.

Dejaré, por el momento, los juegos pragmáticos para volver a uno de los problemas, ya señalados, que presenta la coexistencia del nivel lingüístico y discursivo tal y como aparece en los análisis de la comunicación humorística. Con respecto a la dimensión gramatical es preciso comentar varias cuestiones.

Uno de los problemas principales que se plantean a la conceptualización de los "juegos de habla" en Kirshenblatt-Giblett y Sherzer se refiere a la *manipulación o reelaboración* por encima del uso común de las unidades lingüísticas en el humor. Muchos han visto en esta anomalía la idea clave a la hora de explicar las inversiones sintagmáticas y paradigmáticas de las unidades de la lengua como

últimas desencadenantes del humor. En la inversión sintáctica:

- A      por qué no dejas de fumar por mí?
- B      qué te hace pensar que fumo por ti?

se produce un "aprovechamiento" de la ambigüedad de la pregunta entre dos significados posibles: (1) "por qué no dejas de fumar para beneficiarme" o "por qué no dejas de fumar y lo haces por mí" y (2) "por qué no dejas de fumar por mi causa". La ambigüedad reside en la preposición ("por") que se debate entre el sentido de finalidad y el de causalidad. Si bien el valor final no desencadena ninguna significación "extraña" en el contexto enunciativo, el causal y la *presuposición* sobre la que se construye ("fumaba por ti") aparecen como un contrasentido.

Según la hipótesis "manipulativa", existiría una interpretación más accesible, más ordinaria o del habla común según la cual la petición de dejar de fumar beneficiaría al solicitante. La contestación es ingeniosa porque toma o presupone la interpretación más chocante. Recordemos, en este sentido, la idea de Apter sobre la inversión que se produce en el humor y que para el autor consistía en truncar la realidad a favor de la ficción.

Este tipo de análisis, extensible a las inversiones fonológicas, morfológica y léxicas, impulsa a Nash a postular la existencia de un "lenguaje del humor" que, al igual que el lenguaje poético, encuentra su especificidad en la *plurivocidad semántica* de la lengua.

"Ambigüedades, ambivalencias, emparejamientos y contrastes de significado, todo ello caracteriza los procedimientos exploratorios y creativos del lenguaje humorístico. El humorista trata por todos los medios a su alcance de extraer del sistema de la lengua significados, co-significados, contra-significados, juegos de valores, de coincidencias u oposiciones potenciales de entre una trama de elecciones." (154)

Esto, advierte Nash, no agota el hecho humorístico, siempre dependiente

de un sinnúmero de componentes extraverbales, pero sí lo identifica como un tipo específico de uso del lenguaje.

Ahora bien, existe una crítica a estos postulados que, además, vuelve a "poner en peligro" la singularidad del hecho humorístico equiparándolo nuevamente a los usos "ordinarios" de la lengua. Así como los recursos poéticos están presentes en el habla común, se afirma que los procedimientos lingüísticos generalmente empleados en los episodios de humor no son en modo alguno privativos de tales episodios. Como afirma Gonzalo Abril:

"Con los procedimientos semióticos del humor ocurre algo similar a lo que sucede con los retóricos: lejos de constituir un conjunto de figuras de elocución divergentes de las del lenguaje de cada día 'constituyen manifestaciones de formas generales de transformación semántica presentes en todo tipo de discursos' (Abril 1976:58)." (1986:347)

En lugar de hablar de "lenguaje cómico", Abril opta por referirse a un "conjunto de lenguajes" que, sin equivaler a funciones en el sentido que Jakobson da a este término, establecen una serie de *procedimientos semióticos* específicos que se organizan en diversas *formas de discurso* también específicas. A pesar de esta equiparación humor-habla común no debemos, insiste Abril, "renunciar a una interrogación sobre el sentido del humor". En esta misma línea, se pronuncia Jean-Marc Defays (1994), para quien la peculiaridad del humor no reside en las figuras retóricas empleadas sino en su utilización y finalidad en el terreno enunciacional.

En suma: ni los procedimientos gramaticales con su correlato semántico, ni los pragmáticos son específicos del humor. Lo que sí resulta específico, o al menos así lo voy a considerar, es su composición en el marco intersubjetivo de una actividad, mejor dicho, de un conjunto de actividades contextualizadas como son contar chistes, narrar anécdotas, gastar bromas, rapear, hacerse la graciosa, insultar en broma, vacilar o estar de guasa. Hablar de *actividades* no significa establecer modelos de acción preestablecidos —lo que la retórica conocía como

"géneros"— pues, como sugiere Wittgenstein, es preciso acudir al acontecimiento para ver cómo se construye, deconstruye o reconstruye la actividad en la *práctica comunicativa*.

En este sentido, la actividad aparentemente convencional de contar un chiste se convierte —como veíamos en el caso de *Faemino y Cansado*— en un acontecimiento imprevisible. Lo descrito como fundamental en la organización del chiste en dos pulsos, es decir, la ocurrencia de una secuencia del tipo *preparación-golpe*, en muchos casos, precedida por un anuncio o *pre-secuencia* que facilita la entrada y que en los espectáculos cómicos se da por la mera disposición a ver un programa o asistir a un "show", es sometida a una implacable destrucción. Irrelevancias en el contenido, revelación parcial del golpe durante la fase de preparación, problemas a la hora de delimitar los roles de los cómicos, repetidas confusiones y correcciones, etc, jalonan el acontecimiento de contar un chiste, al borde mismo de hacer irreconocible la actividad a la que asistimos pero cuidándose mucho de que esta eventualidad no se produzca.

Lewis Carroll, del que también he hablado más arriba, no es tan cuidadoso; una y otra vez nos obliga en la figura de Alicia a perdernos en lo que pensábamos una actividad culturalmente pertinente. Cuando Alicia toma el té con la Liebre de Marzo y el Sombrerero pensamos: "¡ah! esto es tomar el té, una actividad que asociamos a las costumbres inglesas y que transcurre de acuerdo a ciertas pautas". Entonces, al cabo de unos segundos de lectura, momentos en los que Alicia pretende desarrollar "normalmente" esta actividad, la cosa se pone cuesta arriba. Alicia ofuscada abandona la mesa y los lectores comprueban una vez más que la vivencia interna "tomar el té" es reconocida como aberrante, pues el acontecimiento inventa un "tomar el té" propio que para Alicia resulta en último término inaceptable. La persona que lee comprueba, en este recorrido de la acción chiflada, que la lectura es un ejercicio sumamente complejo que precisa no sólo del conocimiento de cómo es el mundo, esto es, de como son las actividades que lo pueblan sino, además, del conocimiento de cómo puede llegar a ser.

La descripción de la *actividad humorística* —en el sentido de Hymes— constituye un paso adelante en la determinación de la singularidad humorística. Sin embargo, tal y como muestran intercambios como los anteriores, la actividad en el humor (ya consista en contar chistes, hacerse el gracioso o burlarse) no está sujeta a las convenciones que habitualmente "sujetan" a las prácticas sociales. En el humor, la actividad se hace sobre la marcha, está, como si dijéramos, abierta a lo impredecible.

### **3. El entramado de la enunciación humorística. La relación entre ficción e interacción.**

Brevemente, y enlazando con las afirmaciones de Jerry Palmer que abrían este apartado y en las que el autor hablaba de "la presencia de la situación social en el interior del humor", me gustaría detenerme a continuación en algunas cuestiones referentes al modo en que se entreteje esta interioridad. Hablar, en definitiva, de la *configuración discursiva de las actividades de humor como lugar de construcción social de (inter)subjetividad*.

Algunas de estas cuestiones permanecían en la periferia de los estudios estrictamente etnometodológicos sobre la articulación conversacional de los fragmentos humorísticos, pero ya se perfilaban de manera más o menos clara cuando Sacks, entre otros, aludía al "trabajo interactivo" realizado en los chistes y al modo en que dicho trabajo contribuía a los procesos de conocimiento, de restricción en la transmisión de dichos conocimientos y de identificación o desvinculación de grupos y sujetos con respecto a la idea de sexualidad que aparecía en los chistes verdes contados entre adolescentes.

Palmer habla, en el citado pasaje, de la **distribución de roles** (o papeles actanciales) en el humor —chistoso, receptor y blanco— y de cómo este esquema interpersonal del chiste efectuaba una dimensión de lo social en el seno de la enunciación humorística. He aludido, además y en distinta medida, a otras dimensiones sociales de la enunciación humorística.

Primero, a la **composición secuencial** de estos episodios; al hecho, por ejemplo, de que el acertijo y el chiste-acertijo establezcan un enigma dirigido al interlocutor; a que el chiste se configure como elemento cohesivo o disyuntivo en una cadena argumental; a que la broma concluya en un pulso final donde se revela el engaño y que a este desenlace se llegue después de un programa accional en el que se cumple una "pícea" en la figura de un participante, a que se produzca un proceso de victimización del blanco y que dicho proceso sea puntual, intermitente o sostenido como en los episodios de vacile, etc.

En segundo lugar, he de referirme a los **elementos de dramatización** que intervienen en la *enacción* o puesta en escena: la entonación, los gestos, la vestimenta, el timbre de voz, los movimientos del cuerpo, etc.; se trata de dimensiones fundamentales en todo tipo de actividad humorística, en particular, en la parodia pero también en la narración de anécdotas, en los chistes y, cómo no, en los episodios más puramente cómicos (e.g., las acciones corporales de Charlot).

Finalmente, se encuentran los **temas de humor**; ya he aludido anteriormente a la sexualidad como vector temático en los chistes y su relevancia tanto en la composición de los mismos como en su transmisión. De todo ello hablaré con detalle en distintos puntos de esta investigación; de los tres primeros aspectos en los capítulos segundo y tercero y de los temas en el quinto.

Pues bien, todas estas dimensiones —posiciones actanciales, articulación secuencial, dramatización y tema— además de estar profundamente interrelacionadas en cada una de las instancias particulares de humor, ponen a los interlocutores en *situaciones intersubjetivas* específicas. No tanto por tratarse de configuraciones accionales estables y más o menos previsibles sino porque su articulación o interconexión en intervenciones concretas crean y evocan composiciones de realidad que —a diferencia de lo que muchos han pensado respecto al humor— no están lo que se dice "puestas entre paréntesis". Más tarde, cuando hable de marco, aclararé a qué me refiero con esta cuestión del humor como acción entre



paréntesis.

Para muchos estudiosos de los chistes, estos son susceptibles de ser tratados como unidades tabicadas o autocontenidas —a esta cuestión me refería en la introducción—, lo cual significa considerarlos al margen de su actualización en acontecimientos concretos. Se piensa que un chiste es el mismo se cuente donde se cuente, se cuente a quien se cuente y se cuente tantas veces como se quiera, y que, por consiguiente, es susceptible de ser estudiado autónomamente. Esto supone considerarlo al margen de la dimensión social e interpersonal y del modo en que ésta se encadena, por un lado, a los roles o papeles actanciales previstos por la estructura discursiva (el chistoso es el chistoso independientemente de que sea Guillermo o Jacinta y de las cargas de realidad que impriman a la situación estos u otros sujetos) y, por otro, a los temas sobre los que versan. Algo similar ocurría con las expresiones ingeniosas, por no hablar de todos los géneros impresos como los comics, las colecciones de chistes y los relatos humorísticos.

Esta descontextualización, que ya era difícil en el caso de chistes y salidas ingeniosas, se torna impracticable en las instancias de humor que me propongo estudiar. Pues en ellas la dimensión interpersonal no es que se deje traslucir al tiempo que transcurre el episodio de humor, sino que se juega con mayor o menor fuerza en ese mismo episodio.

Sin embargo, no todos los análisis que se han realizado sobre los chistes desatienden la **dimensión interpersonal o social de la enunciación** y no todos los que la desatienden lo hacen del mismo modo y en igual medida. Harvey Sacks (1974) hablaba de cómo los chistes verdes constituían una especie de "prueba" sobre la competencia o el conocimiento que los adolescentes que tomaban parte en el intercambio humorístico tenían sobre las reglas de los adultos, entre ellas, las que concernían al sexo. Existe en Sacks un esfuerzo —no siempre logrado— por pensar la interioridad enunciacional de lo social, en particular por pensar qué relevancia tiene cierta economía textual en los chistes para los adolescentes que los cuentan y escuchan. Esfuerzo que Sacks, a di-

ferencia de todos aquellos que ven en los chistes textos autónomos respecto a las instancias de enunciación, realizaba a partir de interacciones particulares que se desarrollaban en contextos igualmente específicos. Esto le ha conducido, en ocasiones, ha formular excesivas generalizaciones.

En cualquier caso, Sacks llega a la conclusión de que la *prueba sobre el saber sexual normalizado y aberrante* está presente en la organización de la actividad de contar chistes verdes; está finamente tramada en los turnos de palabra, las interrupciones, las risotadas y los silencios. Según Sacks, esta prueba o test en la enunciación pone de relieve un asunto que para los adolescentes es de máximo interés y que no se reduce al ámbito del sexo. Se trata del conocimiento general que los adolescentes tienen sobre las reglas de los adultos.

No voy a detenerme aquí en las consideraciones que Sacks hace sobre la importancia del contenido específicamente sexual de los chistes para las y los adolescentes; me remito a la interesante discusión que Mulkay mantiene a este respecto. Lo que ahora me interesa resaltar es la relación en las coordenadas espacio-temporales de la enunciación de dos mundos que Sacks decide poner en relación. Se trata del *mundo de la ficción en el chiste* y el *mundo de la interacción entre los participantes*. ¿Qué hay de relevante, se pregunta Sacks, en el mundo de la ficción para aquellos que lo componen, lo recomponen y lo hacen circular?

En el formato del chiste, y a diferencia de lo que sucede en otras narraciones, quien narra no es un personaje. Nada le une al personaje a excepción de estar dándole voz, esto es, actuando como animador, como una especie de ventríloquo. Esto permite, en principio, pasar información "arriesgada" (información sobre la que pesan restricciones) sin que el narrador deje traslucir su posición respecto a lo narrado y, por tanto, sin que nadie que lo escuche tenga que tomar una postura "personal" directamente relacionada con el sujeto que está contando el chiste.

Sin embargo, ocurre que el *proceso de victimización* y consiguiente *triunfo*

(y la distribución de roles entre listillo y timado, burlador y burlado) que aparece en muchos chistes se filtra hacia las condiciones de la interlocución. Se filtra, en primer lugar, porque uno de los participantes (el narrador) sabe y el otro no sabe y se filtra, en segundo lugar, y sobre todo, porque durante el intercambio se producen identificaciones y/o desvinculaciones respecto a los personajes que accionan en la historia. En el chiste verde de Sacks, el esquema vencedora-vencida en el recorrido de la historia se produce respectivamente entre una chica que se acaba de casar y se dispone a pasar la noche de boda y su madre que trata al día siguiente de saber "cómo ha ido". Siguiendo una serie de secuencias paralelas que relacionan lo que sucede a esta joven con lo que les acontece a sus dos hermanas, se nos conduce a un fragmento en el que la madre escucha detrás de la puerta lo que ocurre durante el primer encuentro sexual de sus hijas. La disrupción —punto álgido del chiste— se produce cuando la madre no logra escuchar ningún sonido tras la puerta de la tercera hija. El pulso final viene desencadenado por la contestación de la hija ante la curiosidad de la madre; la respuesta: "tú siempre me has dicho que era de mala educación hablar con la boca llena" ilumina un cuadro de procacidad inesperado tanto para la madre del relato como para las personas que escuchan el chiste en boca de una niña de doce años. Pues bien, este esquema ficticio desata, según Sacks, una identificación victoriosa para la adolescente que cuenta el chiste respecto a su propia madre.

"Para una niña de doce años, y esto tiene un alcance considerable, el drama del sexo implica, no su relación con los hombres, sino su relación con los progenitores, probablemente, con su madre en particular. Los conflictos sobre el sexo, las citas, etc., conciernen a lo que la madre permitirá o no permitirá, a aquello de lo que la madre quiere enterarse, etc. Así el drama madre-hija del chiste captura en realidad un drama específico en la vida de ciertas personas, mientras que para otros grupos, a duras penas logra ser relevante respecto a las circunstancias de sus vidas." (267)

Este problema sobre el vínculo entre la **realidad del intercambio** y la que **emerge en la ficción** de los chistes es sumamente interesante y aparece nuevamente abordado en un artículo de Haruhiko Yamaguchi (1988) en *Journal*

of *Pragmatics*. Para el autor, los chistes son modos de comunicación "non-bona-fide" (Raskin 1985): no esperamos que el chiste nos hable de verdad, razón por la que, a diferencia de lo que ocurre en la interacción ordinaria, suspendemos en el micro-mundo del relato las expectativas de cooperación, que sí mantenemos en el macro-mundo del intercambio. Si bien, puede parecer que los chistes son instancias absolutamente desmarcadas de la cooperación ordinaria, lo cierto es que existen elementos de cooperación que el chistoso gestiona solícitamente durante el relato.

En los chistes de enigma o "garden-path" (los que en el golpe revelan un estado o perspectiva sobre las cosas distinta a la que se había conformado durante la preparación), los personajes incumplen en su acción de ocultar cierta información el *principio de cooperación* ("haz que tu contribución a la conversación sea en cada momento la requerida por el propósito o la dirección del intercambio comunicativo en el que estás involucrada") o alguna de las máximas señaladas por Paul Grice: (1) *cantidad* ("tu contribución ha de ser todo lo informativa que requiera el propósito del diálogo y no más de lo necesario"), (2) *calidad* ("tu contribución ha de ser verdadera, no digas algo que creas falso y no digas algo de lo que no tengas constancia"), (3) *relevancia* (di cosas pertinentes) y (4) *modalidad* ("sé clara, evita la incertidumbre de la expresión y la ambigüedad, sé breve y ordenada").

El incumplimiento, observa Yamaguchi, no es completamente libre pues se produce con el fin de crear la ambigüedad necesaria al efecto humorístico que hace que al final del relato conozcamos otra perspectiva sobre los hechos narrados.

El siguiente es uno de los ejemplos propuestos por el propio Yamaguchi; en él se contraviene la máxima de cantidad:

La Sra. Collins muy nerviosa le dice al psiquiatra: he pillado a mi hijo y a la vecinita de enfrente examinándose con los pantalones bajados"

"Eso no es tan extraño" comenta el doctor. "A los niños les gusta comparar cosas. Yo no me disgustaría"

"De hecho ya estoy disgustada" exclama la mujer "y también lo está la esposa de mi hijo"

Para Yamaguchi, la *responsabilidad* por el incumplimiento de las máximas comunicativas recae o se hace recaer sobre los personajes de ficción (aquí, sobre la señora que acude al psiquiatra) y no sobre el narrador que, en los chistes, representa o da voz a la perspectiva de un supuesto autor, normalmente distante o inexistente en la memoria de los interlocutores. Esto permite, al narrador, una fuga o exención respecto a lo expresado en el chiste; una propuesta que Yamaguchi bautiza como: hipótesis de "lo ha hecho el personaje" ("The character-did-it") o "la culpa la tiene el personaje".

Aunque el compromiso de no cooperar corre por cuenta de los personajes y se dirige a otro personaje interno al relato, lo cierto es que el receptor del chiste percibe de manera especial esta falta de colaboración. En cierto modo, se siente engañado en tanto destinatario de una ambigüedad y experimenta una cierta dependencia respecto a la construcción del relato que ofrece el que lo cuenta. También el humorista vive la experiencia de narrar como propia al imprimir su fuerza creativa y dramática sobre la historia, al "dar la cara" como fuente visible de lo referido.

Por todo ello, el humorista está interesado en poner en marcha una serie de estrategias discursivas —habla indirecta, mención del diálogo de los personajes, proyección del punto de vista, evasión, mantenerse en segundo plano— que regulen su implicación respecto a lo narrado en función de los riesgos y beneficios a los que le somete la animación. Así pues, volviendo al chiste anterior, podemos ver cómo el narrador establece una estructura sintáctica que, en boca de la señora, induce a pensar que "el hijo y la vecinita" son del mismo estatus o comparten juegos, suposición que se revela como errónea en el golpe. La responsable en inducir esta inferencia es, naturalmente, la señora a pesar de que el hu-

morista-animador es el que ha dispuesto cuidadosamente —aquí mediante un sintagma coordinado— la indeterminación en torno a la figura del hijo.

Nos hallamos, por consiguiente, ante una tensión en la que se entrecruzan la interacción y el relato: por un lado, el humorista trata de quedarse con el destinatario y, por otro, intenta que el destinatario no le impute un comportamiento comunicativo excesivamente hostil o despreocupado hacia su persona. El narrador, afirma Yamaguchi, tiende a salvaguardar en lo posible su carácter de sujeto cooperativo en el marco macro-comunicativo del encuentro y por ello, actúa como si "echara las culpas a los personajes".

Si en el chiste de Sacks, el efecto de filtrado se producía gracias a la relevancia temática que el diagrama de acción entre vencedora y vencida tiene para los interlocutores, en Yamaguchi existe como dispositivo que desplaza hacia el mundo de la fantasía la responsabilidad sobre una enunciación poco cooperativa en la que el destinatario es víctima de una *decepción*.

Una crítica detallada de estas observaciones de Yamaguchi sobre la conexión ficción-interacción en los chistes —inexistente según tengo entendido— consistiría primero, en reflexionar sobre el papel que Yamaguchi asigna a los procesos y figuras de la enunciación y segundo, en pensar y extender el análisis a otras actividades humorísticas. Comenzaré por la primera tarea.

Tanto Yamaguchi como otros autores que, desde perspectivas completamente dispares, hablan de la interrelación entre lo que se cuenta y la situación en la que se cuenta y, por consiguiente, entre personajes del chiste y sujetos de la comunicación, asumen que existen dos procesos intersubjetivos en los chistes, **degradación e identificación**, y, por extensión, en el humor. Estos procesos pueden ir acompañados de un programa deceptivo, en cuyo caso, el sujeto es degradado al ser engañado. Como ya indicara Hobbes se trata de las dos caras de una misma moneda: al vituperar se alcanza una "súbita gloria" o sentimiento de autoafirmación. Mientras algunos —Norrick entre ellos— hacen hincapié en los

procesos identificatorios y en el entendimiento como resultado final de la actividad humorística, otros, como Bergson, prefieren incidir en los aspectos competitivos y de control social sobre la interacción y los interactantes. Todos coinciden, más o menos, en señalar la presencia de ambos aspectos en casi todas las actividades de humor.

Se establece, además, una ecuación entre los procesos discursivos, en particular los de *degradación* y *degradación por engaño* y las *figuras* que intervienen en su realización. Quien degrada ya sea mediante el engaño o mediante la ridiculización es el humorista. En los chistes, la degradación se ejerce a través del personaje instigador. Y esto es lo que explica hipótesis como la de Yamaguchi en las que el humorista, responsable último del discurso deceptivo, ha de echar mano de una serie de estrategias que atenúen su compromiso intelectual en dichos procesos. También da cuenta del papel que Sacks asigna a la "prueba" del chiste verde y a la pertinencia que tal prueba adquiere para una narradora de doce años.

Por otro lado, y en el mismo orden de cosas, el personaje al que va dirigida la degradación es el blanco de la ficción. En algunos casos, el blanco en la ficción se asemeja al destinatario del chiste que sufre, de este modo, los efectos agresivos de la acción discursiva. En otros casos, es la acción discursiva la que vincula el blanco de la ficción al destinatario. A los médicos principiantes se les cuentan chistes y anécdotas, normalmente al calor de algún traspiés cometido por el principiante, en las que se explica lo que le aconteció a tal sujeto novato (real o ficticio) en una situación similar. El proceso de victimización por identificación en estos casos es evidente (Coser 1960). En los chistes de enigma, por ejemplo, el destinatario es sometido a prueba mediante un cierto grado de "victimización". En el chiste mencionado anteriormente, el destinatario sufre un proceso deceptivo paralelo al vivido por el personaje psiquiatra; a ambos se les oculta una información que, al final, se revela como decisiva. En los juegos de pillar en error y en las burlas, donde no existe un blanco distinto al propio destinatario, sucede algo parecido.

En la broma, tal y como ha mostrado G. Abril, el proceso es similar: la persona burlada —blanco de la broma y destinataria de la revelación— ha de desconocer los entresijos del programa deceptivo durante su ejecución, así como durante una fase del periodo de transmisión de la broma para, finalmente, sufrir y/o conocer, en el momento explosivo, la "auténtica" naturaleza de la acción, esto es, saberse engañada.

Naturalmente, planteada en estos términos la cuestión no deja de ser abstracta y confusa; primero, por establecer pre-juicios, pre-estructuras y pre-funciones y segundo, por hacerlos extensivos a todas las actividades e instancias de humor. Pero prestemos atención a lo que ocurre en la trastienda de estos análisis; Yamaguchi puede muy bien ponernos en la pista.

Yamaguchi se guarda mucho de explicarnos en qué circunstancias se recrean y ponen en circulación estas composiciones enigmáticas puesto que en su artículo no introduce ni una sola situación de enunciación real. Las consecuencias de esta opción son escandalosas, pues, entre otras cosas, desconocemos qué pasa con el conjunto de los destinatarios, unificados bajo el título de receptores, y cómo la diversidad de sus posiciones y actitudes puede desencadenar una singularidad en la asimilación conjunta o individual del relato. En las bromas, esta diferenciación es fundamental puesto que la figura del "tercero" determina en gran medida el cariz de la broma y de la transmisión/recepción de la misma. En definitiva, Yamaguchi fundamenta la actividad pero no el acontecimiento y, en este sentido, el análisis termina siendo claramente insatisfactorio.

Habría que precisar, en primer lugar, el sentido en el que se habla de *prueba*. Pues, mientras que en acertijos y chistes en los que el golpe plantea algún tipo de sobreentendido que se ha de "pillar" la prueba se traduce en una solución o en un desvelamiento de lo que se ha querido decir, en los chistes de enigma nos hallamos ante una prueba un tanto peculiar puesto que no se espera una resolución "ingeniosa" de parte del interlocutor, si acaso alguna tentativa. En



estos casos, se trata, más bien, de un sondeo de carácter virtual que, por una parte, interrumpe el episodio en caso de que el interlocutor conozca el desenlace y, por otro, señala una expectativa de solución en un sentido lúcido e inesperado. El destinatario ha de limitarse a manifestar su ignorancia que es en sí misma una invitación para que el humorista lleve la secuencia a su fin.

Hasta qué punto esto pueda significar una victimización del destinatario dependerá de las condiciones a las que éste se vea sometido durante el intercambio. No obstante, parece difícil equiparar tanto la falta de cooperación del humorista como la decepción o engaño del destinatario en un chiste de enigma a lo que sucede en otras instancias de humor en las que la degradación se dirige sin mediación a algún interlocutor presente en el intercambio.

El sentido de la prueba en la broma (pero también en la burla) difiere de los anteriores. Lo que se somete a examen no es ni la perspicacia a la hora de entender el sentido ni la de proponer una solución, sino la capacidad de "encajar" el enredo.

En cualquier caso, el efecto de prueba en los chistes puede invertirse si, por algún motivo de la situación, domina la evaluación que los destinatarios hagan del chistoso sobre la que éste pueda hacer de las capacidades de los destinatarios. Así pues, contar chistes no siempre genera una dependencia de la audiencia respecto al sujeto que los cuenta sino que puede muy bien ocurrir el caso contrario: el chistoso depende de la aprobación de los destinatarios y es por eso por lo que su acción de contar está "a prueba".

Pasemos ahora a otras reflexiones problemáticas. Según Yamaguchi, el narrador cuando no es autor se hace eco del autor y, con ello, asume la visión diseñada por éste. Asume, por ejemplo, el cuadro victimario del chiste, situándose del lado del personaje victorioso. Ahora bien, esto es así en muchas ocasiones pero no en todas. Evidentemente, los chistes y comentarios *autodespreciativos* o

*autodenigrantes*<sup>16</sup> —tan comunes en el humor judío— constituyen el mejor contraejemplo. Asimismo, se ha observado que si en un intercambio solo participa gente negra es frecuente que se cuenten chistes o se hagan comentarios que muestren autodesprecio y ridiculización de otros negros o de la gente negra en general. La participación de alguna persona blanca puede muy bien cambiar el sentido de estas burlas si es que llegan a producirse (Wilson 1989). En definitiva, de qué lado se sitúa la persona que narra en el marco de la acción degradante en el chiste depende, entre otras cosas, del escenario en que se efectúe la narración.

Por otro lado, el caso del destinatario y su vinculación al blanco es aún más cuestionable. Voy a mantener en este estudio que las relaciones entre las figuras de la enunciación son múltiples y no aparecen siempre polarizadas en torno a la degradación y la afirmación de superioridad. Esta cuestión será ampliamente desarrollada en el capítulo V; ahora me limitaré a esbozar algunas eventualidades.

Empezaré por aquellas en las que entre el humorista y el personaje se establece una relación de responsabilidad o compromiso. Algunos fragmentos de interacciones humorísticas podrán servir de apoyo.

Joseph Boskin (1987) muestra el funcionamiento, en el contexto de la cultura norteamericana del presente siglo, del estereotipo masculino del negro "Sambo" como un personaje servil, ignorante, risueño, dócil, bonachón, gracioso, con sentido del ritmo e ingenuo; en definitiva, un heredero sumiso de los tiempos de la esclavitud. Lo hemos visto gesticulando, con voz de estúpido y un banjo entre las manos en películas como "Lo que el viento se llevó". Tal y como explica Boskin, este personaje cómico fue el blanco de las risas de la audiencia blanca durante un largo periodo de tiempo. Sobre "Sambo" la cultura blanca norteamericana proyecta una *desvinculación "afectuosa"* muy conveniente ante la amenaza de otros estereotipos más potentes que operaban con anterioridad y durante el

---

<sup>16</sup> Wilson se refiere a este tipo de humor y discute la posibilidad de que la gente se divierta realmente a costa de sí misma (1989:141).

mismo periodo, en particular, el del negro salvaje que aparece, por ejemplo, en las películas de Tarzán.

"El estereotipo de Sambo, cuya longevidad refleja lo enraizado de su función, supuso una forma esencial del humor hostil. Sambo fue la cómica "persona-máquina" de Bergson, el absurdo palpable que subscribían los blancos en su intento por preservar la distancia social entre ellos y los negros, por mantener un sentido de la superioridad racial, y por prolongar la estructura de clases. El estereotipo del negro como uno de los principales blancos en la cultura popular de los Estados Unidos es un ejemplo de reduccionismo psicológico y cultural. Sambo ilustra, en este sentido, una relación histórica única entre el estereotipo y el humorismo." (261-2)

La representación del negro por el narrador blanco y el proceso denigrante al que éste se ve sometido en el curso del relato cinematográfico está estrechamente vinculado a la realidad social que vive buena parte de la comunidad afroamericana en Estados Unidos. La autoafirmación racial y clasista de los blancos de clase media se articula en la configuración y recepción del estereotipo "Sambo". Los directores blancos norteamericanos y la industria cinematográfica en general se desvinculan del ridiculizado "Sambo" y autoafirman así la preeminencia racial de los narradores y receptores a los que se dirigen estas obras.

Estirando el análisis de Yamaguchi sobre la falta de cooperación en los chistes, concluiríamos que en las narraciones en las que se denigra a la comunidad negra mediante la figura de "Sambo" se establecen, además, estrategias que permitan una cierta irresponsabilidad o distanciamiento por parte de los creadores-narradores blancos en el diseño de este juego racista. Por ello, "Sambo" aparece adornado con atributos que atenúan la negatividad del personaje, atributos concebidos como "positivos": ciertas habilidades relacionadas o bien con el ritmo o bien con la capacidad de servir fielmente, que no hacen más que incidir en los beneficios de una figura semejante.

A conclusiones similares llega Ronald de Sousa (1987) en su reflexión

sobre la dimensión ética del humor. Ambos trabajos, el de Boskin y éste aparecen en un volumen editado por J. Morreall con el título *The Philosophy of Laughter and Humor*. De Sousa afirma que el individuo que cuenta un chiste sexista y el que lo disfruta comparten los prejuicios sobre los que la historia se sustenta. En otras palabras, existe un compromiso entre la acción sexista del relato y la del que lo diseña y celebra. Y cita el siguiente chiste:

"Margaret Trudeau visita al equipo de hockey. Al salir de los vestuarios revela indignada que ha sido objeto de una violación colectiva. Más quisiera."<sup>17</sup>

El editor de este lamentable chiste es un individuo que se presenta con orgullo ante el propio de Sousa como autor del mismo. Ante la acusación de sexismo que le imputa su interlocutor una vez leído el chiste, el autor-editor se exime afirmando que de Sousa no "ha cogido" el chiste en el que únicamente pretendía expresar la conocida fama de promiscua de la tal señora. Una fama, comenta de Sousa, que se sostiene sobre un sinnúmero de presunciones —la violación es una variante de la relación sexual, los deseos de las mujeres son indiscriminados, hay algo intrínsecamente cuestionable o malo sobre el deseo de tener numerosas relaciones sexuales—, todas ellas de naturaleza sexista. Desentrañar estas presunciones es fundamental para comprender el chiste, si bien no es suficiente para disfrutarlo. Para ello —afirma de Sousa— tiene que darse, además, un *proceso de identificación* que permita aceptar las presuposiciones como compartidas. Estos chistes, añade el autor, "precisan de un blanco o víctima, y el blanco del chiste es alguien que habitualmente no se ríe pero sabe demasiado bien lo que resulta gracioso para aquellos que lo hacen." (240)

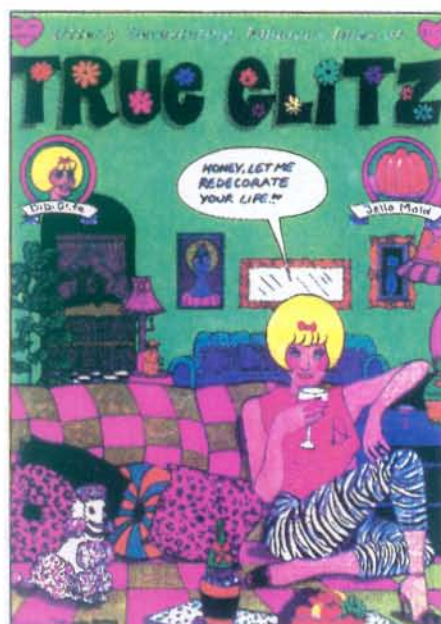
Nuevamente, nos hallamos ante un caso en el que el autor-narrador se identifica directamente y sin más fisuras que las que impone el sentido de la cortesía o la autoprotección con el *personaje en control*. En esto, de Sousa es tajante: no podemos encontrar algo gracioso simplemente imaginando que compartimos

---

<sup>17</sup> Margaret es esposa del ex-presidente canadiense, en el cargo durante los años setenta.

las presunciones del relato si este no es el caso. Si algo que implica una actitud o enjuiciamiento moral nos hace gracia es porque compartimos dicha actitud. Y las actitudes, según de Sousa, son opiniones que no cabe aceptar en un plano hipotético.

En la ironía, pero también en las imitaciones paródicas que se emplean en las actuaciones cómicas, este cuadro de responsabilidad del autor-animador respecto a la acción degradante, desplazada por él hacia una figura de ficción como motivo de exención en el plano del intercambio, se desdibuja notablemente. Tomemos el siguiente ejemplo; se trata de una portada de comic:



En él, la recalcitrante figura Didi Glitz se dirige a quien lee con el siguiente mensaje: "¡cielo, déjame redecorar tu vida!", en una pose seductora y con una mirada directa y penetrante. Esto ocurre en un ambiente, diseñado por la propia Didi, ultradecorado con un gusto para el que en inglés existe una palabra perfecta: "tacky", que quiere decir algo así como "hortera": ostentación cursi o empalagosa.

La situación se dibuja del siguiente modo: Didi —sentada en el sofá, arreglada y con una copa en la mano como esperando a alguien, un hombre proba-

blemente— articula un enunciado en el que se presenta a sí misma conforme al estereotipo de mujer-objeto que aparece en los discursos masculinos. Una mujer que tiene como último fin de sus acciones —arreglarse, decorar la casa y tenerlo todo dispuesto— agradarle a él.

Es posible entender este enunciado como una ironía gracias a cierta configuración tanto textual como contextual. A nivel textual, encontramos que es la propia Didi Glitz la que toma la iniciativa y se ofrece en el papel de decoradora en todos los ámbitos, fundamentalmente el de la vida. Ciertamente, nos hallamos ante una primera subversión de la pasividad en la composición del estereotipo de "mujer-objeto". Glitz muestra un tremendo carácter; se trata de una decoradora con un gusto muy peculiar que algunos no dudarán de calificar de irritante. Además, habla de "redecorar", lo que pone de manifiesto que Glitz desafía a un interlocutor varón ficticio que no forma parte de su vida y que es, precisamente, el que fantasea con tener una mujer a su disposición. Se trata, en resumidas cuentas, de un estereotipo reformulado en forma de reto. En Glitz la decoración y el sentido de decorar no son un adorno supérfluo sino una auténtica señal de identidad. A nivel contextual, no podemos olvidar que "True Glitz" ("La auténtica Glitz"; "glitz" significa ostentosa, deslumbrante, atractiva) es un comic feminista que se anuncia como "utterly devastating, fabulous tales" (las historias absolutamente devastadoras y fabulosas de ...).

Indudablemente, la autora del comic se inclina hacia su creación, del mismo modo que lo hace Nicole Hollander respecto a los personajes femeninos de sus tiras; uno de sus libros de comics lleva por título "Me estoy entrenando para ser alta y rubia." Como observa Pilar Casanova en un breve artículo sobre los comics feministas estadounidenses aparecido en *El Viejo Topo* (Mayo 1994), el objetivo de estos trabajos es la burla de los argumentos masculinos y el autococimiento. Las autoras "juegan con la agresión y la victimización no para expresar su rabia sino más bien para entender por qué las dominan esos impulsos y cómo incorporar tamaños sentimientos entre todas las prescripciones ligadas a la

feminidad."<sup>18</sup>

La adhesión que las autoras sienten por sus protagonistas en estos relatos y los procesos de victimización y autodesprecio a los que las someten no responden a identificaciones absolutas sino a recomposiciones o reinterpretaciones de tales procesos. En efecto, el papel que juega la victimización en las narraciones feministas tiene un sentido no tanto de degradación y compromiso con la degradación como de señalamiento y desobediencia. A pesar de que tales procesos aparecen en los relatos cómicos, asistimos a sutiles alteraciones textuales y de transmisión de los textos que tornan compleja la relación entre intercambio y ficción.

La siguiente tira aparece en el libro de Christine Roche *I'm Not a Feminist but...* (1985) incluida en el estudio de Mulkay (1988:140):



"The unavailability of women" Christine Roche

Se trata de un comic en el que se calca casi perfectamente el discurso masculino sobre la disponibilidad de las mujeres. No obstante, y tal y como sucedía

<sup>18</sup> Para un análisis específico sobre el humor entre mujeres o a costa de las mujeres pueden consultarse, entre otros, los siguientes trabajos: Walker y Leder (1988), Davies (1990), Saper (1991) y Stora-Sandor (1992).

en Glitz, la configuración del relato desde la óptica masculina acaba por ridiculizar esta misma perspectiva sobre los hechos a los que asistimos. La presunción: las mujeres han de estar dispuestas, y una segunda presunción contradictoria: las mujeres carecen de flexibilidad, sentido del humor y capacidad de encajar la situación, son subvertidas precisamente por estar dispuestas en este orden y en solamente cuatro viñetas. El protagonista varón pasa convenientemente de asumir la primera e inclinarse, una vez rechazado, hacia la segunda .

Roche muestra aquí el discurso masculino y sus contradicciones en acción. Lo señala como actuación degradante dirigida a una figura femenina para, en esa misma acción, establecer una degradación a un nivel superior. El aspecto insultante del relato queda, pues, en un segundo plano respecto a la indiferencia y el rechazo del personaje femenino y la estúpida inconsistencia del masculino. Como me ha hecho notar un amigo al que he enseñado estas viñetas, existe otra interpretación posible de los hechos. Para una audiencia masculina hipotética sería posible pensar en la primera estructura victimaria y no en la segunda.

No sé si en este comic tal cosa es posible; lo cierto es que Lisbeth Goodman (1992) advierte esta eventualidad respecto a un chiste tipo "bombilla" que cito en inglés, pues en la traducción pierde bastante fuerza: Pregunta: "How many feminists does it take to screw in a lightbulb?" (¿cuántas feminista hacen falta para desenroscar una bombilla?), Respuesta: That's not funny (No tiene gracia), y en el que se juega con la idea generalizada de que las feministas carecen de sentido del humor. Goodman sugiere una segunda interpretación en la que se invierte el esquema victimario y vierte una nebulosa en torno al posicionamiento de la autora respecto al texto:

"Es posible leer, escuchar o incluso contar este chiste de acuerdo a una doble mentalidad. Y esto es importante, pues los chistes se cuentan y re-cuentan en boca de mucha gente que no son sus 'autores' y que pueden tener diferentes razones para contarlos. Al subvertir un chiste mediante la interpretación, el receptor del mismo se transforma en un sujeto tan activo y creativo como el que lo cuenta. El 'golpe' no se dirige únicamente a mujeres, sino que *son* mujeres, o es la propia feminista. La



posición de quien cuenta es más difícil de capturar: depende de la interpretación del chiste (...) De este modo, las feministas como narradoras y audiencia pueden situarse en el dominio crítico del relato, al margen y no en el interior como blanco." (288)

La cuestión del vínculo realidad-acción humorística se torna más compleja cuando se analizan instancias de humor interpersonal como las burlas, las bromas, los insultos más o menos serios, las anécdotas personales graciosas, los chismes y los desvaríos o proyecciones fantasiosas sobre una misma y/o las interlocutoras. Aquí nos asomamos a la segunda tarea que habíamos apuntado y que únicamente introduciré ahora, pues se trata de uno de los problemas clave que desarrollaré a lo largo este estudio, fundamentalmente en el capítulo V.

Si en el chiste es posible un distanciamiento variable respecto al objeto del relato, en los discursos interpersonales esto es mucho más difícil, pues son los propios autores, recreadores y receptores los que están involucrados como *instigadores, co-instigadores, blancos, testigos o confidentes* en la acción humorística. Ya no es posible afirmar, como hacía Sacks, que

"la información que se puede desarrollar en el formato del chiste verde cuenta en sí misma con una especie de seguridad por el mero hecho de que el narrador no es un personaje. Así pues, en la medida en que el chiste contenga información embarazosa o denigrante, ésta no ha de ser vinculada al narrador, asimismo, el receptor no tiene porque afiliarse a ella." (1978: 262)

En el humor interpersonal son los propios involucrados los que *tematizan* su condición personal, los que se transforman en objeto de humor. Por esta razón, siempre está presente el peligro de que lo dicho sea tomado en serio y se acuse al promotor de la acción victimaria de comulgar o ser responsable de un enunciado potencialmente ofensivo.

Por esta razón es fundamental el uso que los interlocutores hagan de los recursos enunciativos, si no para construir una ficción consistente y nítidamente

diferenciada de la situación de interacción, sí para distanciarse o acercarse —según convenga— con respecto a la ficcionalización que de la situación se haga. Dispositivos pragmáticos como la ironía y otros disfraces y máscaras de la enunciación están a disposición de los participantes a la hora de lograr efectos de verosimilitud, implausibilidad y ambivalencia. En último caso, siempre existe una huida "bona-fide" como "estaba bromeando" o "no te lo tomes en serio", lo que pasa es que a veces esta evasiva llega demasiado tarde.

## 5. ¿Un marco para el humor?

### 1. La entrada en el marco humorístico. Raskin y el modo de comunicación "non-bona-fide"

A las personas que estén familiarizadas con los estudios del humorismo —un campo para el que se ha acuñado un neologismo: *gelotología*<sup>19</sup>— no se les habrá escapado que hasta el momento nada he dicho de la cuestión del "marco" en el que se desarrollan las actividades de humor; una cuestión que, como han puesto de manifiesto las investigaciones cognitivistas, resulta esencial en la comprensión que los sujetos tengan de la actividad en la que participan.

Cuando en el curso de una conversación de buenas a primeras alguien se dispone a contar un chiste lo hace introduciendo algún tipo de pre-secuencia o anuncio; el humorista Eugenio siempre comienza del mismo modo: "sabem aquel que diu", después de lo cual entra de lleno con el chiste. Esta y otras expresiones funcionan como una *contraseña*, una vía de acceso que sirve para introducir el chiste en la conversación. Otras expresiones empleadas para aludir a la contraseña son "marca" ("cues") o "marcador de humor" (Palmer 1994). Si en el caso de Eugenio la contraseña es externa al chiste —un anuncio de lo que vendrá a continuación— en otros casos se presenta el chiste *in media res*: "Van un inglés, un francés y un español...", "Había tres hermanas..." o "¿En qué se parece...?". Otra de las contraseñas más empleadas es la risa; reírse antes o después marca un de-

---

<sup>19</sup> De *gelos*, en griego "risa", cosa risible u objeto de risa.

terminado fragmento como *humorístico en intención*. Normalmente, estas contraseñas —de carácter más o menos convencional— van acompañadas de cambios posturales, gestuales y/o de entonación. Así, cuando alguien se dispone a contar un chiste, además de anunciarlo, tiende a elevar el tono de voz y a adelantar el cuerpo hacia la audiencia. Todo ello con el fin de captar la atención de los contertulios.

Pre-secuencias similares a las que preceden a los chistes son empleadas en las anécdotas, los cuentos, los proverbios y las narraciones mitológicas. Como tendré ocasión de explicar en el tercer capítulo, las anécdotas pueden iniciarse después de una invitación a contar (“¿Y por qué fuiste al internado?”). Cuando el chiste “viene a cuento” en la conversación se suele decir algo así como “a propósito, sabes aquel del...”. Pero cualquier conversador sabe que en un momento de *impasse* siempre puede proponer un chiste (“¿Te cuento un chiste?” o “El otro día me contaron un chiste”). Anat Zajdam (1991) ha estudiado precisamente las distintas formas en que los chistes son “contextualizados”, esto es, son incorporados al diálogo en el que surgen.

En la mayor parte de los casos las estrategias de contextualización permiten a los oyentes *reconocer* con anterioridad a la narración que lo que están escuchando es un chiste. Zajdam comenta dos ocasiones en que esto no es así. En la primera, se apela al conocimiento compartido sobre un texto del acervo común (e.g., un chiste ya contado o parecido a otro que ya se ha contado) en detrimento, claro está, del efecto sorpresa. En la segunda —una variante de la primera—, un texto conocido es reelaborado en el pulso final, normalmente para aplicarlo a algún interlocutor y así tomarle el pelo. Lo que se pierde en originalidad se gana en pertinencia y efecto respecto a la situación real. Para un conocimiento más detallado de estas estrategias me remito al citado estudio.

La ocurrencia de un chiste en una sesión de chistes lo hace en sí mismo pertinente. Entonces, se relaja el uso de pre-secuencias y otras técnicas cuyo fin es marcar la relevancia del chiste para el diálogo. La propia situación funciona

como índice de lo que va a aparecer. Las “performances” cómicas establecen estas expectativas, de igual modo que el fenómeno social del teatro hace que la representación sea más que previsible. La propia imagen puede, asimismo, funcionar como contraseña, muchas veces, ver a Harpo Marx en escena es en sí mismo motivo suficiente de risa. Para muchos antropólogos, las propias relaciones estructurales entre los miembros de un grupo o comunidad hacen igualmente previsible la consecución de un comportamiento jocoso. Funcionan, en este sentido, como contraseñas para el humor aunque, como explicaré, lo que ocurre en estas situaciones es algo más complejo.

En los casos en que no existe una *señalización previa*, como pasa en las salidas ingeniosas que siguen a una intervención seria, el reconocimiento del humor o la aprehensión de la intención de hacer gracia depende enteramente de las propiedades del texto. Esta es, al menos, la opinión de Victor Raskin (1985). Su objetivo: formular las condiciones necesarias y suficientes para que un texto sea gracioso (35). Un proyecto que, como indica el título de su trabajo *Semantic Mechanisms of Humor*, consiste en construir una semántica del humor.

Para Raskin, el texto es humorístico si cumple las siguientes condiciones:

- (1) el texto ha de ser compatible, total o parcialmente, con dos campos de referencia o guiones (“scripts”) diferentes;
- (2) los dos guiones con los que el texto es compatible han de ser opuestos (99)

Como podrá inferirse, la de Raskin es una aproximación de corte inmanentista —alejada, pues, de mi intención de tratar el humor como un fenómeno interactivo— y relacionada, por tanto, con otras aproximaciones que ya he tenido ocasión de comentar críticamente en páginas precedentes. La de Raskin es una teoría que se debate entre una semántica al estilo Fodor y Katz (en sintonía con Chomsky, Raskin habla de “gramaticalidad humorística”), una semántica cognitiva a lo G. Lakoff (que añade, además, una vertiente tipo “problem-solving”) y una pragmática formal (o “semántica contextual” como la llama él; 67-76) en la

que se estipulan una serie de máximas de uso y en la se concibe la situación como un conjunto de informaciones que *acompañan* a los “campos de referencia”.

En términos generales, el enfoque de Raskin se topa con los mismos impedimentos que he señalado en las aproximaciones esencialistas y alguno más que hay que imputar al marco teórico específico sobre el que se desarrolla: no es extrapolable a todas las instancias de humor (en realidad, su hipótesis se fundamenta en los chistes), no toma en consideración los elementos extratextuales que intervienen o se componen —a veces con carácter decisivo— en la enunciación, evita tomar en consideración los desacuerdos interpretativos entre los participantes, polariza la significación entre graciosa/no graciosa, graciosa/seria y carece de explicación a la hora de considerar instancias de humor basadas en el absurdo y el sinsentido y, en general, todas aquellas que se fundan en mecanismos no léxicos como los juegos pragmáticos a los que me he referido anteriormente. La teoría de Raskin no puede —aunque quiere— explicar por qué un texto es gracioso y lo que promete es la posibilidad de prever que determinado texto cuente como humor sin reparar en si efectivamente hace gracia a tal o cual sujeto, en tales o cuales circunstancias.

Raskin define el humor como una clase de comunicación “non-bona-fide” en la que “el oyente no espera que el hablante le diga la verdad o le de a conocer algún tipo de información pertinente” (103). Frente al modo de comunicación ordinario o “bona-fide” en el que prevalece la verdad, la seriedad, el carácter informativo y la precisión interpretativa, en el humor se suspenden todas estas condiciones, formuladas y formalizadas en los principios griceanos. Existen otras conductas “non-bona-fide” como mentir o representar pero sólo en el humor se persigue como objetivo principal divertir al interlocutor.

Cuando alguien contraviene el orden del modo serio —el principio cooperativo y las máximas de Grice— se dan motivos suficientes para pensar que se ha traspasado el umbral del humor, lo que significa suspender momentáneamente todo aquello que rige en el discurso serio. Lo más aceptable —socialmente acep-

table— en estos casos es pensar que el interlocutor está bromeando; según Raskin, esto es preferible a pensar que está mintiendo o dando a entender o implicando algo serio. Esto hace del humor un tipo peculiar de discurso “bona-fide” (“bona-fide-cum-humor mode of communication” 104), idea que, según Raskin, encaja con la concepción cooperativa y acordada que Huizinga, Bateson y Fry atribuyen al juego.

Una vez expuestos los fundamentos de la semántica contextual de Raskin surge una dificultad fundamental, además de las objeciones que apuntaba anteriormente y sobre las que no voy a entrar en detalle.<sup>20</sup> El problema es el siguiente: en algunos puntos de su discusión, Raskin plantea que la oposición en el texto de dos campos significantes es lo que nos precipita en el umbral humorístico, sin embargo, después de leer otros fragmentos, llegamos a la conclusión de que la entrada en el modo humorístico de comunicación es lo que permite detectar y entender la oposición planteada en el texto como una instancia de humor. Las siguientes son dos muestras de una articulación discursiva a mi modo de ver poco clara cuando no contradictoria; en la primera, se establece la condición necesaria y la suficiente para crear un chiste y en la segunda se alude a la presencia de una ambigüedad como resultado de dos interpretaciones opuestas en un mismo texto:

Los dos campos solapados son percibidos de manera opuesta con un sentido particular, y es esta oposición la que crea el chiste. Obviamente, un solapamiento no es condición suficiente para que un texto sea gracioso —de hecho, cualquier texto ambiguo es compatible con dos campos pero no cualquier texto ambiguo es gracioso—. De acuerdo con la hipótesis principal, un solapamiento de campos es la condición necesaria para que un texto sea gracioso...” (100)

“En muchos si no en todos los chistes la ambigüedad es deliberada y la intención del hablante incorpora dos interpretaciones y trata de que éstas sean percibidas por el oyente. Si ambos, hablante y oyente, están en el mismo modo de comunicación, el oyente conoce las “reglas del juego” y no sólo se prepara para percibir la segunda

---

20 Estas cuestiones son suficientemente analizadas por Mulkay (1988) en su crítica a la obra de Raskin.

interpretación junto a la primera sino que en realidad está dispuesto a buscarla.”  
(115)

Del primer párrafo se puede inferir la importancia de la *composición semántica del texto* en la construcción del marco humorístico. En cambio, del segundo extraemos la idea de que previo a la detección e interpretación de una ambigüedad humorística, los participantes han de haber traspasado el umbral que separa la comunicación seria de la no seria. En palabras del propio Raskin, los participantes han de haber “sintonizado”, haberse aclimatado a un ambiente risueño previamente instituido mediante una especie de guiño —similar al que se emplea en la interacción— que marca la intervención por venir como “apta para el humor”.

Este guiño puede explicitarse mediante los mecanismos verbales o no verbales que he citado más arriba o puede permanecer implícito. “Esto último —sostiene Raskin— incluye varios modos de señalar el oyente que lo que oye es un chiste, por ejemplo, realizando una exageración manifiesta, una implausibilidad, etc.” (141) Con esto Raskin quiere decir “ciñéndose a la hipótesis principal”, esto es, realizando cierta composición semántica del texto. Sea como fuere, el proceso —la articulación entre semántica textual y entrada en el modo humorístico— no queda nada claro.

En realidad, una ambigüedad similar es la que pesa sobre el estudio de Apter entre incongruencia y estado mental lúdico o de retozo. Mientras en unas ocasiones es la comprensión de la incongruencia la que crea dicho estado mental, en otras la excitación o euforia propia del estado juguetón es la que determina que consideremos algo como gracioso (Palmer 1994:105-6). Una vez más, no parece posible unificar las formas por las que se alcanza el humorismo.

Considérese ahora otro tipo de episodios de humor algo menos previsibles, las salidas ingeniosas por ejemplo. Aquí tenemos un caso:

*((En las intervenciones inmediatamente precedentes se ha hablado de un chico sobre el que se ha dicho era muy pesado, "un charlas" y que en el pasado tenía relación con los que ahora hablan, en concreto y como se afirma, iban juntos a pegar carteles durante la campaña pacifista en contra de la entrada en la OTAN))*

1K (...) era pesadísimo

2C le conozco yo?

3M creo que no (0.2) bueno, a lo mejor sí, era cuando el referendum anti-otan  
(0.2) era un tío muy majo, venía a pegar carteles

\*4K aunque intentábamos que no lo hiciera

5 (risas)

Nada indica que el comentario en (4) pertenezca a un modo de comunicación especial, distinto del que sustentan las intervenciones anteriores. Ninguna marca, ninguna pre-secuencia o mueca que anuncie una transformación inminente, nada que nos transporte a otro plano de pensamiento. Y sin embargo, este enunciado, a diferencia de los anteriores, es gracioso. Evidentemente, lo es "al calor" de lo que le antecede, en concreto, de la última parte de lo dicho en (3): "era un tío muy majo, venía a pegar carteles". Se puede decir, pues, que el umbral que separa (3) de (4) ha sido cruzado "a pelo"; aceptando el riesgo de que la intención de hacer gracia no sea comprendida y celebrada, haciendo recaer todo el peso en el contenido de lo enunciado. Bien es cierto que la conversación transcurre en un ambiente distendido, risueño incluso, sin embargo son precisamente intervenciones como ésta, y no otra cosa, las que han dado este carácter al encuentro.

De acuerdo con Raskin, parece adecuado pensar que Carlos (K) quiere hacer gracia, es decir, tiene esa intención. No obstante, y contrariamente a lo estipulado por el modo "non-bona-fide", el humorista dice algo cierto, algo que realmente piensa y que, en este caso, no corta el espíritu "informativo" del diálogo precedente, si bien añade un toque juguetón al mismo.

En suma: para entrar en el umbral humorístico no sólo no es precisa una señalización sino que, además, no tiene por qué producirse un corte con el dis-



curso serio. Si esto es así, nos hallamos ante uno de los puntos oscuros, por no decir el más oscuro, de los hasta ahora abordados en esta discusión. Un punto que pone, por ende, en suspenso buena parte de los análisis del humor referidos, desde el mismo momento en que se fundan en la existencia de un modo o estado de pensamiento humorístico en oposición a otro modo, el serio.

Antes de llegar a ninguna conclusión al respecto, me gustaria hablar de otros lugares de la teoría en los que ha aparecido la noción de marco.

## 2. La acción concertada. Bateson, Goffman y la definición de un marco para vivir

En "A Theory of Fantasy and Play" (1991(1955)), G. Bateson mantiene, después de una detallada observación del comportamiento animal, que un segmento de actividad seria —un combate, por ejemplo— puede servir de modelo en el desarrollo de una versión no seria de la misma actividad. Partiendo de los planteamientos iniciales de Russell y Wittgenstein en torno a los tipos lógicos y a los niveles de abstracción del lenguaje (denotativo, metalingüístico y metacomunicativo) que concurrían en las paradojas tipo Epiménides ("todos los cretenses son mentirosos"), Bateson indaga la posibilidad de que los organismos sean capaces de cierto grado de metacomunicación (esto es, comunicación sobre la comunicación), de emitir mensajes como "esto es juego" en el que se da un grado de abstracción diferente al denotativo. La dentellada juguetona no denota el mordisco en serio o, aplicándolo a uno de los fenómenos de los que hablaré, la injuria en broma no denota el insulto en serio.

La amenaza, el juego y el histrionismo pertenecerían a un mismo tipo de fenómenos, conforman, pues, **marcos metacomunicativos**. En ellos se produce algún tipo de mensaje que explícita o implícitamente define un ámbito cerrado de abstracción (Bateson emplea la forma gráfica del marco) en el que comprender los mensajes producidos. Para discriminar los niveles de discurso es posible acudir a algún tipo de mensaje que establezca el marco de referencia; las

pre-secuencias que analizaba anteriormente se adecuaban a esta descripción. Se trata de una comunicación que informa del cambio de las reglas. En este sentido, el mensaje "esto es juego" es un intento de trazar una línea divisoria entre categorías de tipos lógicos diferentes. El metamensaje está incluido en el marco y ofrece instrucciones sobre cómo interpretar el resto de los mensajes emitidos.

Tanto en el juego como en el histrionismo se establecen *marcos paradójicos* puesto que en ellos se da una combinación especial de dos niveles que Bateson compara a las relaciones mapa-territorio. En el primer nivel, el mapa se identifica con el territorio, la dentellada juguetona con el mordisco y en el segundo, pueden discriminarse, se hace presente que estamos enredados en un juego.

"La discriminación entre 'juego y 'no juego', como la discriminación entre fantasía y no fantasía, es ciertamente una función del proceso secundario, o 'yo'. Dentro del sueño, el soñador comúnmente no percibe que está soñando, y dentro del 'juego' necesita con frecuencia que se le recuerde que 'esto es juego'." (212-3)

Es preciso entender que, para Bateson, la investigación sobre los marcos y los niveles de comunicación está estrechamente vinculada a su interés por la "ecología de la mente humana"<sup>21</sup> y, en particular, por las "perturbaciones" en la corriente de comunicación que se derivan, por ejemplo, de la esquizofrenia o del "doble vínculo", pero también de interacciones complejas como las humorísticas, las míticas o los procesos de aprendizaje. En todas ellas, se conjugan distintos niveles de comunicación. Mientras que las paradojas estudiadas por Russell y Wittgenstein tenían una baja incidencia en los procesos sociales, Bateson y en general todos los investigadores de la llamada Escuela de Palo Alto, W. Fry entre ellos, tratan de determinar la importancia psicopatológica de las paradojas en la comunicación humana.

Algo menos interesado en los procesos cognitivos, Ervin Goffman trata de dar un

---

<sup>21</sup> Un interés que se inspira, en buena medida, en las aportaciones de Koestler a la investigación de la disposición creativa de la mente humana.

paso adelante en la definición de la idea de marco. Uno de sus intereses en la obra *Frame Analysis. An Essay in the Organization of Experience* es precisamente profundizar en la comprensión de los marcos de referencia. Goffman trata de dar respuesta a cuestiones como las siguientes: qué características tiene el sostenimiento de un marco, cómo se fabrica, qué clases de marco existen, cómo se transforman, cómo se rompen, qué acciones de la interacción quedan fuera del marco, qué nivel de vulnerabilidad presentan y cómo funcionan en la conversación.

Como había advertido Bateson, una misma actividad —una declaración amorosa por ejemplo— puede surgir en un diálogo entre dos individuos de un modo tan intenso que estos reflexionen y se pregunten: ¿está realmente ocurriendo?, ¿estoy despierta? El sentido de este segmento ("strip") de interacción, por sí mismo y en relación a la situación en la que surge, ilumina una composición de la experiencia. La vivencia, nos diremos, ha ocurrido, es real.

El mismo hecho puede suceder como broma, sueño, error, malentendido, engaño o representación teatral. Y, en cada caso, el sentido de la vivencia varía; de hecho, efectuaremos una interpretación distinta de los acontecimientos experimentados. Para Goffman, el modo en que vivamos las experiencias, sean éstas eminentemente verbales o de otro signo, depende del modo en que estas estén organizadas (o del modo en que decidamos organizarlas). Si sabemos cómo funcionan, entonces tendremos un sentido de lo que está pasando.

Los marcos son *órdenes de existencia, definiciones de la situación*. "Asumo —afirma Goffman— que las definiciones de la situación se construyen de acuerdo a principios de organización que gobiernan los acontecimientos, al menos los de carácter social, y nuestra implicación subjetiva en los mismos." (1974:10-1) Existe una tendencia general de los individuos a encuadrar las acciones en las que se ven involucrados; a encuadrarlas, en particular, en los marcos primarios que son los que sustentan nuestro sentido de la realidad. En estos marcos se sitúan los fenómenos que pertenecen al conocimiento de la naturaleza, al modo como fun-

ciona el mundo y a otros marcos que aun siendo sociales son de una gran importancia en nuestra concepción de la realidad. Esta tendencia facilita a los humanos tener la sensación de realidad —una cierta consistencia y un sentido de lo que, en cada caso, importa— que les permite desenvolverse en las interacciones sociales.

En lo que respecta al humor, tanto Bateson como Goffman consideran que éste ha de ser encuadrado en el tipo general de marco al que denominan juego. Ficción, fantasía, simulación, fingimiento, enmascaramiento, representación, entretenimiento y diversión son elementos de primer orden en el citado marco. Si el juego calca una actividad seria, ésta aparecerá: (1) privada de su función principal, (2) cargada de mayor expresividad, en forma de exageraciones, repeticiones, etc., (3) consensuada y (4) señalizada en tanto juego mediante algún tipo de marca convencional que indique una transformación de la interacción en este sentido. "Keying" (término que evoca la acción de un interruptor) es el concepto empleado por Goffman para referirse a esta señalización. Con respecto a esto último, podemos pensar en los marcadores discursivos (e.g., pre-secuencias) y/o situacionales (e.g., ocasión de la actuación cómica) mencionados en páginas precedentes.

El ensayo de una representación teatral reenmarca la realidad. Un ensayo como parte del contenido de la representación vuelve a reenmarcar la ya reenmarcada realidad. El estatus de la primera con respecto al marco primario (la realidad) no es igual al de la segunda. Esta pone de manifiesto que a partir de un marco puede producirse una "laminación" de la actividad.

Aparte de la señalización explícita mediante un "interruptor" existen otros mecanismos para transformar el marco de la experiencia. El "engaño ficticio" efectuado con el fin de divertir —hacer burla, bromear, quedarse con alguien— responde a una transformación deceptiva aunque benigna. Por emplear la terminología de Goffman, constituye una "fabricación", un fingimiento o falsedad que hace momentáneamente vulnerable el sentido de la experiencia. Las actividades de humor interpersonal a las que en este estudio aludo, como: (1) tomar el pelo,

burlarse o hablar en broma; (2) vacilar, quedarse con alguien o bromear; (3) gastar una broma o burlar; además de otras actividades específicas íntimamente relacionadas con éstas como: (4) insultar en broma; (5) desvariar o fantasear en broma; (6) chismorrear o enredar; (7) hacerse el gracioso, ser ingenioso o tener ocurrencias y (8) hacerse el tonto, son todas formas de fingimiento parcial con vistas a divertir (sino a todos los implicados al menos sí a alguno).

La "fabricación" y gestión del marco humorístico —que no es otra cosa que el modo en que se organiza la actividad— variará en cada una de estas actividades. Así pues, tal y como señala W. Fry —uno de los investigadores que trabajó con Bateson dedicándose en particular al caso del humor—, en las bromas ("practical jokes") y para alcanzar el efecto deseado es fundamental que la "víctima" no se sepa engañada, esto es, no conozca la auténtica naturaleza de los hechos que experimenta hasta el final del programa deceptivo (1963:142).

Para Fry, como para otros muchos después de él, el humor descansa sobre un proceso de inversión ("reversal"):

"Una inversión imprevisible permite distinguir el humor del juego, los sueños, etc. Las inversiones inesperadas como las que caracterizan el momento del golpe en el humor resultan disruptivas y extrañas al juego, etc." (153)

De acuerdo con Goffman, puesto que el marco humorístico constituye una cualificación especial de lo que está ocurriendo, que no siempre responde a una iniciativa previamente concertada por todos los participantes, existe un ámbito de **negociación** según el cual el acuerdo sobre el tipo de actividad se produce (si es que se produce) durante el curso de la misma. Un ejemplo; en una entrevista a Fidel Castro, realizada por Gianni Mina (Edivisión, México 1988), tiene lugar el siguiente intercambio:

Gianni Mina Comandante, hace treinta años usted salió de la cárcel que se encuentra en una isla al sur de Cuba. En ese entonces se llamaba Isla de Pinos, hoy ustedes la han bautizado como Isla de la

Juventud. En esos treinta años usted hizo una revolución y ha gobernado después un país rejuvenecido. ¿No se siente satisfecho de su papel histórico, y no ha pensado que podría dejar el puesto a alguien más joven?

Fidel Castro ¿Tú estás proponiendo que me retire o qué?

Gianni Mina No

Fidel Castro Te voy a contestar...

Aquí y ante la posible hostilidad de la pregunta planteada por Gianni Mina, Fidel Castro opta, en un primer momento, por una lectura humorística. Ante la negativa del periodista, esto es, ante su manifestación de rechazo de cualquier sentido recriminatorio, Castro restablece la marcha seria de la conversación.

Es preciso advertir que el sentido del término "juego" en Goffman es un tanto peculiar. Goffman concibe la interacción que tiene lugar en encuentros o reuniones focalizadas y multifocalizadas —aquellas que implican "una atención focalizada en un único centro visivo y cognoscitivo; una apertura recíproca y preferente hacia la comunicación verbal; un reforzamiento de la relevancia recíproca de los otros; una concentración ecológica de las miradas que amplifica la posibilidad que tiene cada cual de percibir en qué medida el otro lo tiene bajo observación" (1979:14)— como generadora de una dinámica gobernada por un conjunto de reglas (de relevancia, irrelevancia y transformación). Este sentido de involucración y apercibimiento de lo que se hace y de la forma de hacerlo en el modelo de la teoría de los juegos es el que Goffman extrapola a la interacción. Y es en el mismo sentido en el que afirma que la participación en un juego supone una definición de la situación.

Como hace en otros muchos casos, Goffman elabora esta *concepción de la interacción como juego* al percibir donde y cómo se producen las fracturas de la realidad. Las reglas del juego se ponen de relieve cuando se contravienen. El conocimiento y sostenimiento de dichas reglas que tiene por resultado una organización de la experiencia crean, como sugiere Bateson, una "membrana" en-

torno a un flujo de acontecimientos y determina el tipo de sentido que tiene lo que queda dentro de dicha membrana. Las confusiones se producen cuando alguno de los participantes "rompe la membrana" y trata de modo irreverente de afirmar una representación o perspectiva distinta de la que hasta el momento se ha considerado válida (Goffman 1979:16-7).

Goffman insiste una y otra vez, los *marcos son sumamente vulnerables* pues están constantemente sujetos a quiebras, desengaños (ocultaciones) y discusiones o negociaciones que concierne a su definición. La extrema fragilidad de la conversación respecto al marco hará que en determinadas charlas —tal y como observara al inicio de este capítulo— lo "puesto entre paréntesis" sea una observación seria.

La constatación de esta fragilidad conduce a Goffman, a lo largo de su obra, a una progresiva *deconstrucción del concepto mismo de marco* que ya se advierte en la última parte de *Frame Analysis*. La noción de marco llega a su punto de inflexión en el análisis de la conversación en el último capítulo de la obra. Llegado este punto, Goffman afirma:

"Aquí uno encuentra una diferencia entre el habla conversacional y mucho de lo hasta ahora considerado. La mayor parte del habla informal no parece estar estrechamente engranada en proyectos sociales generales sino que se desarrolla más bien como un medio a cuyo través el actor se dispone a sí mismo durante el momento en que transcurre; y este disponerse es a menudo algo opcional que consiste en segmentos efímeros de actividad, interconectados de modo voluble a los acontecimientos circundantes. A pesar de que cualquier maniobra conversacional está notablemente determinada por lo que la precede y determina los movimientos subsiguientes, aún así encontramos una gran flexibilidad; pues en cada encrucijada se encuentra a disposición del individuo toda una serie de acciones, y su particular elección parece libre —al menos a cierto nivel del análisis—. Un encuentro de boxeo o una partida de póquer pueden inclinarse hacia la no seriedad, pero una vez esto ha ocurrido, volver a lo central no resulta ni automático ni sencillo. Contrariamente, la charla que acompaña a los proyectos generales parece adaptarse a los intersticios, precisamente allí donde breves actos desajustados pueden llevarse a cabo de manera inconsecuente. Y aquí nos surge una exigencia;

puesto que una función central del habla es asegurar un posicionamiento del sí mismo respecto a lo que está ocurriendo en torno suyo incluso en el caso de que renuncie a cualquier esfuerzo inmediato de encauzar la situación." (501)

Como resultado de esta deconstrucción y primer paso para cumplir esta exigencia, Goffman proporciona dos nociones útiles para afrontar la flexibilidad de enmarques y reenmarques durante la conversación. El primero es el de **movimiento** ("moves") en el sentido de maniobra conversacional. El segundo es el de **posicionamiento** ("footing") en el sentido de orientación intersubjetiva del actor respecto a la actividad y al resto de los participantes. El alcance de estos conceptos para el análisis de la conversación y, en particular, del humor conversacional es extraordinario o al menos así lo concibo en el presente trabajo. Sobre ellos y sobre su utilidad en el estudio del humor interpersonal hablaré en el capítulo tercero.

Para ilustrarlos aquí brevemente emplearé un ejemplo propuesto por el propio Goffman en *Forms of Talk* (1981); como podrá verse, el siguiente fragmento de interacción habla por sí solo. En él, la nitidez de movimientos y transformaciones en la alineación de los participantes unos respecto a otros da una idea general, primero, de su composición durante el flujo conversacional, segundo, de su importancia como "palancas" de humor y tercero, de su alcance a la hora de entender los procesos intersubjetivos. El fragmento tiene lugar durante una rueda de prensa.

La Sra. Thomas, algo turbada, le dijo al presidente que las mujeres chinas estaban comenzando a adoptar la moda occidental.

"Esto no lo digo con ánimo de ofender pero los pantalones hacen algo en algunas personas, en otras, no hay nada que hacer". Y se apresuró a añadir, "pero usted los lleva muy bien. Dése la vuelta"

Al ver a Nixon, al general Elliott L. Richardson, al director del FBI Clarence Kelley y a otros oficiales con altos cargos sonriendo, la Sra. Thomas se dio la vuelta para el presidente. Vestía unos pantalones blancos, una camisa azul de la marina, largos guantes blancos y zapatos de cuero azules de la marina con apliques rojos.



Nixon le preguntó entonces a la Sra. Thomas si a su marido, Douglas Cornell, le gustaba que usara pantalones.

"No le importa", respondió ella.

"¿Cuestan menos que las faldas?"

"No", dijo la Sra. Thomas.

"Entonces cambie" ordenó el presidente con una amplia sonrisa mientras periodistas y fotógrafos estallaban en carcajadas.

(*The Evening Bulletin*, Philadelphia, 1973)

Quizás, y dada la "riqueza" del episodio, merezca la pena hacer algún comentario al respecto. A partir de cierta intervención, en concreto, la primera que Nixon dirige a la Sra. Thomas, se produce un abandono o relajación del tipo de intercambio que estaba teniendo lugar —la rueda de prensa— y, por consiguiente, de las "reglas del juego" que guían el desarrollo de esta clase de eventos, en particular, de la distribución de *atributos* y *recursos* que se ponen a funcionar. Nixon abre, mediante un movimiento de habla, un espacio de humor que desplaza la posición de su interlocutora de periodista a "mujer" según una definición muy significativa en el contexto de la cultura occidental que consiste en que

"una mujer debe siempre estar dispuesta a cambiar de terreno, o, más bien, a que el terreno sea cambiado por ella, en virtud de ser un sujeto transformado momentáneamente en objeto de evaluación y no —o no simplemente— una participante de la misma." (125)

Para Goffman, este fenómeno tiene mucho que ver con un hecho microscópico corriente en cualquier conversación que consiste en la inserción en la conversación de *banalidades* o *segmentos intrascendentes* ("small talk"). Aquí, el modo elegido por Nixon de introducir comentarios intrascendentes es el de aludir a la vestimenta de la periodista. Este hecho, además de realizar un "trabajo interaccional" muy conveniente para el presidente o quizás precisamente por ello, tiene enormes implicaciones en la definición intersubjetiva del encuentro. A Nixon le hace aparecer como un "hombre", como un hombre afable, como un hombre que "discrimina" a su audiencia en relación al sexo, que es capaz de gas-

tar bromas sin perder las riendas, que tiene temple autoritario... un conjunto de "cualidades" aglutinadas en torno a su figura. Por otra parte, le permiten gestionar una imagen para su interlocutora, aquí la de mujer objeto. La periodista es, en este intercambio, una figura profesional indisoluble de otros elementos como la vestimenta, la conyugalidad y la dependencia respecto a la evaluación tanto de su esposo como de otros hombres. Los movimientos progresivos del presidente abundan en el sostenimiento de ambas figuras, los de la Sra. Thomas —tal y como constan en la narración periodística— se someten a los primeros, los del resto de la audiencia los aplauden.

No existe en Nixon ningún dispositivo de distanciamiento respecto a la especificidad de la figura encarnada durante este episodio; de hecho, intenta en todo momento que tal figura comparta o se impregne de los atributos que le "adornan" en su función de presidente. Ningún mecanismo que indique irresponsabilidad separa al Nixon de la rueda de prensa del Nixon del incidente en cuestión. En definitiva, ninguna membrana o paréntesis que separe el marco real de la rueda de prensa del no menos real de la palabrería sexista. Y es que, tal y como afirma Goffman, el "uniforme" o identidad oficial no parece estar completamente privado de la "piel", es decir, de los atributos o condiciones personales; a cada marco corresponderá una demarcación más o menos específica de los atributos del sí mismo y una mayor o menor filtración de elementos de realidad irrelevantes para el propio marco.

La cuestión —que ha estado rondando buena parte de las discusiones en este capítulo— y la que ahora me veo obligada a abordar directamente y al calor de la vulnerabilidad de los marcos en la conversación es la que concierne a la posibilidad de una *dicotomía entre humor y seriedad*, una dicotomía que —como han planteado muchos— divide las acciones entre aquellas que pertenecen a un plano real y las que conforman una ficción de tipo humorístico. Berlyne se adhiere a tal demarcación con contundencia cuando afirma:

"Es posible convenir que los acontecimientos humorísticos están de algún modo

seccionados del cuerpo principal de la vida, que ha de ser tomado en serio. Nos invita a abandonar nuestros roles predominantes, a dejar a un lado los hábitos y modos de pensar a los que nos sujetamos la mayor parte del tiempo, y a pasarnos de manera transitoria aun conjunto de actitudes y comportamientos bastante diferentes. El humor tiene lugar, se ha dicho más de una vez, dentro de un marco. Al humor le acompañan señales específicas, que indican que lo que está ocurriendo, o va a ocurrir, debe tomarse en broma. El modo en que podamos reaccionar ante el mismo hecho en ausencia de estas señales se convierte en impropio y debe ser reprimido." (1972:55-6)

Tanto Bateson como Goffman demuestran que el problema no es tan sencillo, sobre todo si queremos hablar del humor que tiene lugar entre los sujetos que dialogan y optan por bromear, tomarse el pelo, insultarse o fantasear. Bateson, en particular, advertía que aparte de las innumerables acciones que tenemos por juguetonas, fantásticas o histriónicas y que remedan a otras que les sirven de modelo y que, por consiguiente, implican una combinación de tipos discursivos discrepantes, existen otras en las que dichos discursos no están nítidamente diferenciados por no estar, en modo alguno, previstos. En sintonía con algunas de las reflexiones de Wittgenstein a las que aludía anteriormente, Bateson —hablando de la psicoterapia pero haciéndolo extensivo al resto de la interacciones complejas— afirma:

"Tal y como nosotros lo vemos, el proceso de psicoterapia es una interacción, estructurada por un marco de referencia, entre dos personas, en la cual las reglas son implícitas pero están sujetas al cambio. Tal cambio sólo puede ser propuesto mediante la acción experimental, pero aun tal acción experimental, en la cual está implícita la propuesta de cambiar las reglas, es también ella parte del juego en curso. Es esta combinación de tipos lógicos dentro del acto significativo único lo que da a la terapia el carácter no de juego rígido como la canasta sino de un sistema evolutivo de interacción." (1955: 220)

La cuestión tampoco resulta sencilla para Mulkay. Como aclararé a continuación, su análisis bandea entre la aceptación de la dicotomía humor-seriedad y la disolución parcial de estos ámbitos.

### 3. ¿Qué hacer del humor?

Michael Mulkay, un sociólogo empeñado en dismantelar las "verdades" inamovibles del discurso técnico-científico en el capitalismo y en atacar, en general, todos los ámbitos en los que se gesta y gestiona la seriedad es el responsable de uno de los ensayos críticos más completos, si no el más completo sobre el humor en la sociedad moderna. En él, Mulkay, además de discutir un buen número de estudios anteriores, explica su hipótesis particular.

Mulkay sostiene que el *discurso serio* y el *humorístico* operan de acuerdo a principios completamente distintos pero, contrariamente a lo que opina Berlyne, considera que estos discursos no siempre están nítidamente diferenciados. Sea cual sea la señalización del cambio de modo —un anuncio, una carcajada, un tipo de estructura o de contenido— a ésta le sigue una transposición de pensamiento basada en la "suspensión de creencias". Dicha suspensión acaece tanto en las formas de humor estandarizado (chistes, acertijos, representaciones cómicas, etc.) como en los episodios de humor informal. Lo más incoherente, paradójico, ambiguo, contradictorio, irreal, inconsistente, absurdo, implausible e inesperado es admitido en el humor como un grado especial de "normalidad". Mulkay lo explica con estas palabras:

"En el mundo del humor, y a diferencia del llamado mundo real, exigimos que la gente y las cosas sean tanto A como no-A al mismo tiempo. En el dominio humorístico, las reglas de la lógica, las expectativas del sentido común, las leyes de la ciencia y las demandas de propiedad están potencialmente en suspenso. Consecuentemente, cuando los receptores se encuentran en presencia de un chiste, no aplican los procedimientos de procesamiento de información apropiados en el discurso serio. En el ámbito del humor, los receptores no esperan o buscan la congruencia. Debido a que han abandonado temporalmente las asunciones del mundo ordinario y están respondiendo, registrando y celebrando un mundo discursivo donde la dualidad interpretativa es el principio básico y la incongruencia comprensible el fin predominante." (1988:37)

Naturalmente, paradojas, ambigüedades y demás fenómenos concurren en

el mundo serio, sin embargo en él resultan problemáticos y cuando aparecen, al menos en la sociedad moderna, se da una disposición a remediarlos con el fin de construir un único mundo en común ("known-in-common world"). Por el contrario, las paradojas que emergen del humor son problemáticas únicamente en la medida en que insistimos —aquellas personas a las que nos da por estudiar el humor— en someterlas a los criterios del discurso serio, entre los que se cuenta la *coherencia* y la *uniformidad* (219).

En los chistes el desplazamiento de un marco a otro se produce, tal y como observa Berlyne, de modo abrupto o, al menos, así ocurre en la mayor parte de los casos. Generalmente, experimentamos una transposición similar cuando leemos una novela, nos disponemos a asistir a una representación teatral, iniciamos una partida de damas o entramos en un contacto ritual.

Según Mulkay, una vez indicado o señalado el cambio de marco, se suspenden las creencias que rigen el mundo serio y se da una disposición a aceptar la dualidad que el discurso humorístico plantea. A Mulkay no se le escapa que hay cosas que nos hacen gracia sin que exista una intención de que tal cosa cuente como humor en intención y, por tanto, sin una señalización que así lo determine. El "humor natural", así denomina Mulkay a esta eventualidad, nos hace gracia porque existe una *estructura dual*<sup>22</sup>, una "posibilidad humorística" que a pesar de estar emplazada en el discurso serio puede ser reconocida y celebrada por aquellos individuos que lleguen a percibirla.

Un hecho indiscutible al que Mulkay trata de dar respuesta es al *lado serio* que se aprecia en numerosos intercambios de humor, especialmente en los episodios de humor situacional como el que veíamos en la rueda de prensa y otros muchos a los que me he referido en páginas precedentes. Mulkay se ve obligado entonces a suavizar su propuesta inicial de separar los regímenes que guían el discurso serio y el humorístico y a sostener que el humor puede estar

---

<sup>22</sup> Mulkay invoca aquí una "exterioridad" como la que anteriormente criticaba en M. Douglas.

sometido a un "uso estratégico", esto es, serio. Además y basándose en diversos estudios del humor en la interacción, Mulkay añade: la entrada, sostenimiento y ruptura del discurso humorístico ha de ser vista, en estos casos, como una tarea colectiva necesariamente sujeta a negociación.

"Quiero sugerir que los participantes consideran, con frecuencia, el humor informal como un modo de expresar intenciones serias y dar a entender información seria sin que lo parezca. Debido a que, como hemos visto, las fronteras entre el discurso serio y el humorístico no están claras, y debido a que el discurso humorístico es necesariamente equívoco, a menudo los participantes asumen que el humor es empleado para ocultar intenciones reales que se esconden detrás del habla de los otros." (69)

En las conclusiones de *On Humor. Its Nature and Place in Modern Society*, Mulkay afirma —en línea con algunas de las reflexiones de Douglas— que son las múltiples inconsistencias de la vida social las que explican, en último término, el discurso humorístico. "El humor aparece sencillamente porque el discurso serio no puede habérselas con su propia multiplicidad interpretativa (...) El humor proporciona una esfera de seguridad y liberación respecto a los problemas" (214-5). A esta conclusión llega después de constatar que en el humor, lo serio y problemático pasa "bajo cuerda" y no es objeto de una confrontación directa.

En virtud de esta capacidad de habérselas con la *pluralidad significativa*, el humor —proclama Mulkay— es superior al discurso serio. En el ámbito del humor se admite y aplaude el hecho de que habitemos realidades y significados múltiples (219). Lo que en el mundo cotidiano lleva al conflicto y a la imposición, en el humorístico no sólo se consiente sino que es motivo de regocijo. A pesar de estas ventajas, el discurso humorístico es en la sociedad moderna un discurso subordinado y esto se debe sobre todo a su carácter liberador, a la polifonía de voces y puntos de vista sobre los que se construye.

Indudablemente y por extraño que parezca, en Mulkay se produce una mistificación evidente del discurso humorístico. Extraño, porque el propio autor

revisa un buen número de estudios en los que distintos sujetos "tiran" del humor como un recurso eficaz de dominio y sometimiento.<sup>23</sup> El deseo de Mulkay de hacer del humor una alternativa comunicativa, liberadora y real en virtud de la inconsistencia y del espíritu polifónico que la anima es un cerrar los ojos a lo que, de hecho, sucede en numerosas interacciones humorísticas. Un deseo de obviar que el humor puede ser cruel y profundamente despreciativo.<sup>24</sup>

El ingenio puede ser una *alternativa a la fuerza* (A. P. Nielsen 1983) pero ésta no es una cualidad consustancial a la comunicación ocurrente.<sup>25</sup> Y para demostrarlo no tenemos más que pensar en el cómo, cuándo y con quién se practica el humor. En si nos reímos *con* alguien, *de* alguien o *a costa de* alguien; si el humor sirve a la subversión del orden oficial, tal y como afirma Bajtin al hablar del carnaval y, en general, del humor en la Edad Media o si, como sugiere U. Eco (1986) contribuye al reconocimiento tácito de la regla y a una sublevación restringida y "razonable" de las pautas de la interacción social.<sup>26</sup>

En línea con la perspectiva aquí adoptada, parece difícil hablar de una *función esencial* para el humor, sobre todo si rechazamos la presunción de que existe una única interpretación de los acontecimientos humorísticos o si pensamos que, en un momento dado, estos pueden ser producto de un proceso de

---

<sup>23</sup> En particular, Mulkay presta bastante atención al humor machista, tanto al "enlatado" en forma de chistes como al que se produce en interacciones cotidianas. En relación a esto último, Mulkay discute ampliamente un estudio, al que luego aludiré, en el que el humor se produce entre el barman, los clientes de un cocktail bar y las camareras que en él trabajan.

<sup>24</sup> A. Ziv (1992) así lo hizo notar durante su intervención en uno de los congresos internacionales sobre el humor, cuando observó que la actuación de un payaso en el propio congreso había despertado en algunos asistentes un sentimiento negativo y de ansiedad al sentirse ridiculizados y al observar como otras personas lo eran en público.

<sup>25</sup> Nilsen distingue entre humor e ingenio y mantiene que "el ingenio o sarcasmo difiere del humor en que va dirigido a otros más que a uno mismo y sus propiedades de divertir son secundarias respecto a su función de comunicar y establecer normas sociales." (450)

<sup>26</sup> "La comicidad parece pertenecer a la gente, liberadora, subversiva, porque da licencia para violar la regla. Pero concede esta licencia precisamente a aquellos que han absorbido la regla de la que presumen su inviolabilidad. La regla violada por la comicidad es así interpelada de manera que no necesita de reafirmación. Esta es la razón por la que el carnaval sólo tiene lugar una vez al año. Hace falta un año de observación ritual para que la violación de los preceptos rituales proporcione placer." (1986:275)

negociación en el que se determine, incluso *a posteriori*, si un intercambio "vale como gracioso". A medida que vayan apareciendo más y más fragmentos de humor interpersonal esta imposibilidad se hará más evidente. Pero esto no me preocupa, pues hace tiempo abandoné la idea de que las expresiones de humor sirven todas, invariablemente, para realizar una única tarea ya sea interactiva o social.

He hablado de instancias de humor que apuntalan el orden dominante (recuérdese, a tal efecto, el chiste de la violación de M. Trudeau); de otras que de distintos modos lo contestan y subvierten (en comics, actuaciones o intervenciones cómico-políticas; pensemos, por ejemplo, en L. Bruce); de algunas que, a partir de un diálogo en múltiples niveles, se debaten entre ambas perspectivas y de otras muchas, más sorprendentes aún, que *inventan* los propios órdenes del juego (que como en Carroll se separan de todo aquello que tenga visos de *realidad normalizada*).

Lo que desearía debatir ahora —al calor de la exposición de M. Mulkay y de las matizaciones que E. Goffman hace sobre la conversación— es algo que ya anunciaba al hablar de las estructuras bisociativas. Se trata del problema de postular o no *mundos divergentes para el humor y la seriedad*, de construir una polaridad que separe humor de seriedad asumiendo la existencia de un estado "primario", naturalmente identificado con la seriedad. Dos mundos que, como he tratado de exponer, distintos estudiosos conceptualizan como "modos de pensamiento", "marcos" y "discursos" pero que, en cualquier caso, vienen a insistir en la contraposición entre *realidad* (cotidiana o habitual) y *ficción* (juego, representación, humor, simulacro, etc.).

He explicado que en el caso de las ficciones que conocemos como chistes el "efecto de realidad" no tiene nada que ver con la verosimilitud de la historia sino con los *procesos de identificación y desvinculación variable* y, en ocasiones, contradictorios entre los sujetos de la interacción y los seres de ficción. Como ha quedado claro en la exposición precedente, la administración de estos procesos está, a



cierto nivel, en las manos de los interlocutores, que pueden poner en marcha mecanismos enunciacionales que les sitúen respecto a lo que sucede en el relato. Mediante estos dispositivos, los interlocutores se sitúan unos respecto a otros en lo relativo a las propuesta sociopersonal de la historia. Así pues, “realidad” y ficción en el chiste, a pesar de aparecer de un modo discontinuo, esto es, encuadradas en marcos radicalmente diferentes, se interrelacionan. Esto es lo que hace que el chiste, cuando se estudia en la situación de enunciación, tenga una impronta social e interpersonal incuestionable.

Al dirigir la atención al humor interpersonal en la conversación se constata que la definición de la situación, primero, no está sometida a consenso y, segundo, no está absolutamente privada de la realidad intersubjetiva que, en el llamado “mundo serio”, vincula a los sujetos que se comunican. Esto quedaba patente en el episodio de la rueda de prensa de Nixon pero también en otros como la entrevista a Fidel Castro donde se acuerda o negocia el sentido de lo que se está diciendo.

*La vulnerabilidad de la experiencia* en la conversación no es privativa de los sutiles reenmarques humorísticos. Ocurre en cualquier caso; cualquier movimiento altera necesariamente la definición de lo inmediato. Y esto es así fundamentalmente porque en la conversación, también en la humorística, no sólo se dice sino que se presupone, se sobreentiende y se da a entender y todo esto no siempre sucede de un modo explícito y acordado. El juego del humor no es, en este sentido, tan distinto al juego general de la interacción.

Aunque algunos se empeñen en confinar la experiencia humorística dentro de los paréntesis de la ficción, existe un importante *efecto de filtrado* que hace que lo que ocurre en el humor, sea o no malentendido, impregne inevitablemente de sentido el ámbito que llamamos cotidiano. El llamado “mundo real” no está, como sugiere Mulkay, en los márgenes del paréntesis humorístico porque el paréntesis no es tal. El humor es tan cotidiano y primario —quizás ahora más que nunca— como el resto de las experiencias de la mal llamada seriedad. Y como he

tratado de demostrar a lo largo del presente capítulo y, más allá, en el resto de esta investigación, las distintas definiciones de la acción humorística como ofensiva, disparatada, subversiva, intrascendente, además de lúdica o juguetona han de ser dilucidadas a partir del análisis detallado de las condiciones que conforman la situación comunicativa.

La *neutralización* o, en palabras de Bergson, la "momentánea anestesia del corazón" de la que nos habla G. Abril no es sino una consideración parcial del humor; aquella que toma como único objeto el humor "exitoso" e inconsecuente, aquel que no *conmueve*, que no trastoca los afectos de los interlocutores, dejándoles como si nada hubiera ocurrido.

Para Abril, la "degradación neutralizadora" aplicable al humor y a la comicidad consiste en un *recorrido* en un "cuadro semiótico" que va, no del valor al antivalor como ocurre en la "degradación ideológica", sino *del valor al no valor*. En este sentido, el humor "no supone tanto la sustitución de términos axiológicos o tímicos positivos por sus contrarios cuanto la sustitución conjunta de la categoría considerada por la de sus subcontrarios, que forman el eje neutro de un cuadro semiótico" (1986:356-7). Los "chistes de locos", explica Abril, no son una apuesta de la cordura contra la demencia, ni viceversa; el chiste "se limita a confrontar esos dominios para luego defrontarlos en una síntesis en que ambos resultan igualmente relativizados." (1989:16) Lo mismo sucede con la broma:

"El sujeto que es víctima de una broma, al término de la acción, recibe una sanción paradójica: negativa, en la medida misma en que ha sido sometido a burla, a algún desmedro de su decoro o de su compostura; pero también positiva, en cuanto se celebra su 'capacidad de encajar', su 'sentido del humor' y con ellos su reforzada normalidad y competencia social. La metasanción de este ritual jocoso consiste, pues, en la neutralización recíproca de la reputación y el oprobio del embromado." (1989:17)

Si bien el eje del valor está emocionalmente cargado, el tránsito hacia el no valor conduce al plano de la *aforía*. "Vacuna social", "momentos 'al margen'",

"función unificadora o *integradora* de la risa" son otras expresiones con las que Abril (1989) alude a este proceso "desforizante".

Algunas de las cuestiones señaladas en estas páginas sugieren que el humor no conduce necesariamente a la indiferencia; yo diría que *nunca* conduce a la indiferencia. Como sugiere el propio Bateson al referirse a la interacción, "nunca ocurre que no ocurre nada" y esto vale tanto para la comunicación circunspecta como para la risueña. En el humor interpersonal, finamente entretejido en el acontecimiento, esto es aún más evidente.

La pregunta "¿qué hacer del humor"? se convierte, pues, en una pregunta sobre el **sentido de los acontecimientos**. Una exploración que tiene como objetivo la sedimentación, acumulación y deconstrucción de las dimensiones y *estratos* de la interacción. Así me propongo abordarla en lo que resta de este estudio.

## II. El humor situacional en la conversación. Tomaduras de pelo, burlas, desvaríos, chismes e insultos en broma.

### **1. El humor situacional como unidad discursiva**

En páginas precedentes he introducido el concepto de *humor situacional* (h.s.); en el presente capítulo me propongo caracterizar a **nivel compositivo**, esto es, según su estructura discursiva, los distintos tipos de actividades graciosas que he agrupado bajo esta denominación general. Quedan excluidos de este capítulo aquellos intercambios —fundamentalmente anécdotas chistosas— articulados de acuerdo a una trama narrativa, que trataré en el próximo capítulo. Los aspectos compositivos que voy a considerar a continuación son los siguientes: (1) la definición en líneas generales de las distintas clases de intercambios dialogados en consonancia con determinados criterios de clasificación provenientes de la etnografía del habla, el análisis del discurso y la etnometodología, (2) las formas de iniciación, expansión y finalización de los episodios en relación al flujo conversacional, (3) las figuras (subjettivas) del discurso y las alineaciones de los agentes conversacionales según dichas figuras y (4) las peculiaridades organizativas que presentan estos episodios en función de las secuencias, la conexión entre los turnos de palabra o la inserción de carcajadas y/o aspavientos.

Las gracias situadas no son el único tipo de inferencias humorísticas en la conversación cotidiana; ésta aparece, por el contrario, cuajada de fragmentos lúdicos más o menos "enlatados", más o menos extensos, entre los que figuran chistes, acertijos, canciones jocosas y frases hechas.

Ya he indicado que el h.s. se diferencia de estos géneros por estar sujeto a una dimensión productiva e interpretativa de *contextualización*. Para generar —o mejor habría que decir *instigar*— y "coger"—en el sentido de entender y apreciar (esto último es opcional)— el h.s. es preciso tener en cuenta la gestación situada

de cada ocurrencia. Recordemos que **situado** se refiere tanto al **emplazamiento secuencial** de los enunciados en una cadena de acciones de cierto tipo, como a los **efectos de sentido** que se producen en la enunciación.

Con respecto al primer componente, hay que decir que el h.s. presenta una estructura muy diferente a la de los chistes o acertijos. En realidad, la estructura del humor contextual se asemeja en mayor medida a la de cualquier diálogo no humorístico en el que distintos sujetos toman y ceden la palabra, introducen y desarrollan un tema y se conducen tomando en consideración el circuito argumental que ellos mismos han contribuido a construir juntos. En este sentido, se puede afirmar que el h.s. funciona como cualquier actividad de diálogo informal; en él operan las mismas constricciones de orden compositivo y/o temático de cualquier conversación. Muchas de ellas fueron formuladas, en sus rasgos esenciales, por los estudios etnometodológicos. Y a ellas haré alusión más adelante.

Si atendemos a la **distribución de las tomas de palabra** veremos que —a diferencia de lo que sucede en los chistes— más de una persona participa activamente en la gestación y apreciación del humor. El texto gracioso no suele constar de un único turno de palabra, sino que se expande a lo largo de varias propuestas y contrapropuestas distribuidas incluso en intervenciones discontinuas.

El carácter simétrico de partida propio de la *charla distendida* —encuentro al que aludiré con más detalle en el último capítulo— favorece, por ende, la contribución múltiple y espontánea de los agentes conversacionales. Como han demostrado en distintos trabajos Sacks, Schegloff y Jefferson, y en general toda la literatura etnometodológica sobre la conversación, este desorden aparente de intervenciones, temas y participantes que es la conversación cara a cara transcurre de acuerdo a determinadas pautas regulares que es posible rastrear mediante una observación atenta. Existe, de acuerdo con los autores, un conjunto simple de principios que regulan, de modo orientativo, la disposición de los turnos de palabra y el encadenamiento de secuencias accionales. Estos prin-

cipios también actúan en las interacciones graciosas, si bien en éstas presentan algunas peculiaridades que los diferencian de las serias.

Uno de los objetivos de éste capítulo será identificar este tipo de peculiaridades estructurales de las instancias de h.s. Para ello centraré el análisis sobre las tomaduras de pelo, aunque también haré referencia a los insultos en broma, cotilleos graciosos y desvaríos. Explicaré cómo estas actividades de habla transcurren de acuerdo a ordenaciones secuenciales específicas y a una distribución de las palabras que difiere en muchos aspectos de la que se produce en los encuentros con agenda y, en general, en las sesiones en las que impera el tono circunspeto. Así mismo, tendré ocasión de especificar el papel que juega la risa en sus ocurrencias más habituales.

La primera tarea con la que se enfrenta el estudio de la corriente discursiva es la de identificar aquellos episodios que, a partir de cierta prefiguración —por ejemplo, la intuición que los hablantes tienen de lo que hacen al hablar—, son susceptibles de un tratamiento específico en tanto actividad coherente y socialmente significativa. El concepto analítico de **actividad de habla** nos llega, como ya he indicado, de la etnografía del habla; con él se hace referencia a las distintas formas de actuación verbal que —en el seno de una grupo, cultura o sociedad— se articulan de un modo, hasta cierto punto, uniforme y adquieren para los que las llevan a cabo un valor singular, ya sea por el fin que cumplan, por su valor estético o por su condición de acontecimiento social. De acuerdo con esta definición, hechos tan diversos como las adivinaciones, los debates parlamentarios, los duelos verbales o los juegos infantiles son ejemplos de actividades de habla. Un **episodio** es una instancia concreta de cualquiera de estas actividades.

En el caso de las actividades institucionales —fundadas y reguladas por alguna instancia formal (organismo, entidad, texto o práctica tradicional implícita)— como el *fono* en Samoa, los debates en Tanna o los juicios en Estados Unidos, la tarea de delimitar la actuación que forma parte de la actividad en

cuestión resulta relativamente sencilla por cuanto existen procedimientos "legales" (que se suponen parte del *conocimiento cultural compartido*) que regulan la entrada, el desarrollo y la salida de la misma.<sup>1</sup> La labor se torna más compleja ante aquellas actividades en las que son los propios participantes los que estipulan o negocian sobre la marcha la dirección y el sentido de lo que se traen entre manos. En estos casos, la investigadora ha de determinar qué cuenta como cierta actividad; un insulto, por ejemplo. Su tarea consiste, por tanto, en hacer explícito qué enunciados son parte del insulto y cuales no, cuándo empieza la actuación insultante, cuándo se da por concluida y qué condiciones contextuales contribuyen a que se entienda como una coacción, amenaza u ofensa y no como un actividad ambivalente o sencillamente no-seria.

J. T. Irvine (1993) afronta estas cuestiones en su estudio de los insultos en los poblados Wolof de Senegal. Según la autora, determinar qué cuenta como insulto no depende únicamente del contenido de los enunciados empleados (por ejemplo, la equiparación de una persona a un animal o el uso de blasfemias y "palabrotas"). Es necesario, además, saber cuál es el sistema moral de determinada comunidad, así como conocer los tipos de vínculo social que en ésta se dan de modo persistente. En esta línea, Irvine muestra que a veces, el silencio es un modo eficiente de insulto. En estas ocasiones, insultar a alguien no se cifra en la clase de enunciados que se utilizan, sino en la omisión misma del habla:

"los insultos no son sencillamente un conjunto de enunciados, o un tipo de contenido inherente a los enunciados. En cambio, los insultos constituyen un efecto comunicativo construido en la interacción a partir del entrelazamiento de elementos

---

1 El *fono*, ampliamente estudiado por Duranti, es una reunión formal en la que se promulgan leyes, se hace justicia, se debaten problemas del poblado y se decide la política a seguir en conflictos concretos. Al igual que los debates en Tanna, se organizan habitualmente del mismo modo; por ejemplo, se especifica de antemano quienes serán los participantes ratificados, cuáles serán los modos en los que procederá la interacción, y qué se debe y no se debe decir explícitamente. A pesar de discurrir de acuerdo a pautas predecibles de comportamiento, nunca se sabe de antemano cuál será el resultado final de la reunión; no se sabe, por ejemplo, qué tipo de medidas se adoptarán respecto a los problemas planteados. Para un análisis detenido de las actividades aludidas de acuerdo con una aproximación etnográfica pueden consultarse los siguientes trabajos: A. Duranti 1983, 1988 y 1993 (*fono*); L. Lindstrom 1992 (*debates* en Tanna); S. Philips 1992 (*juicios* en EE.UU..).

lingüísticos y sociales, y donde el contenido proposicional de los enunciados es uno entre otros elementos." (110)

Algo similar sucede con las tomaduras de pelo, donde nos topamos con enunciados que funcionan a modo de ataques, reprobaciones y ofensas sin que su *fuerza ilocutiva* sea exactamente esa. Con frecuencia, enunciados que en otras circunstancias desencadenarían un grave altercado resultan, en el contexto de un juego lúdico, inofensivos y divertidos para las personas que los "incitan", presencian y "padecen". En este sentido, se puede afirmar que "meterse con alguien" suscita una **prueba interpretativa**: una indagación sobre el sentido de lo que sucede en cada acontecimiento. Una pulla, dirigida a uno de los interlocutores, subraya una intencionalidad maliciosa que pone en tela de juicio el plano en el que dos personas entablan relación. Sin embargo, esta condición de malicia no es inherente a la expresión, tan poco encasillada en cuanto a su significación como un simple pellizco. La pulla —la percepción de la misma como acción "cuca" por parte de un agente travieso y con tendencia a "enredar"— ha de ser inferida (o discernida) a partir de la(s) acción(es) enunciacionales allá donde tengan lugar.

La *ambivalencia* que atraviesa buena parte de las actuaciones de h.s. —tal y como señalé en el capítulo precedente—, su inclinación singular del lado del ataque verosímil o de la malicia inofensiva resulta de una composición compleja de dimensiones discursivas no siempre acordadas de antemano. En este sentido, se insta al destinatario y a la audiencia a evaluar la "oportunidad" del tema y de la ocasión, el "virtuosismo" con el que se sugiere o da a entender un cierto sentido, así como la "habilidad" demostrada durante la dramatización.

En la mayor parte de los casos, la decisión sobre si determinado fragmento es humorístico no se establece de manera nítida en determinada encrucijada del diálogo sino que responde a un proceso dinámico y negociado que tiene lugar a lo largo del intercambio y según el cual los participantes van infiriendo y asignando la *fuerza* de lo que se va enunciando. Todo ello, al mismo tiempo que se deciden las *estrategias* a seguir.



Este carácter *situado* de la acción verbal dificulta sobremanera la segmentación del habla en cortes limpios, y obliga a observar el hecho comunicativo en toda su complejidad, es decir, teniendo en cuenta su configuración multidimensional dentro de un flujo de acciones más extenso. Por tanto, no es posible una caracterización de estos episodios al margen de la diversidad de las condiciones contextuales que los convierten en materia de humor. Condiciones que tienen que ver con las secuencias que los componen, el contenido intersubjetivo que evocan y lo que la enunciación *agencia* del mundo social. La primera dimensión, la del análisis estrictamente textual en la ordenación de las intervenciones, será abordada en las próximas páginas.

Dado el carácter dialogado de las tomaduras de pelo resulta complicado establecer fronteras nítidas que señalen el inicio y el fin de cada actuación. Cuando suceden en escenas informales, como es habitual, brotan libremente sin que la *coherencia* discursiva (según se emplea este término en el análisis del discurso, esto es, no como ausencia de contradicciones sino como una exigencia que atañe a la integración en un texto de una serie de enunciaciones) imponga restricciones excesivas. Comentarios ingeniosos, puntualizaciones sagaces, explicaciones tergiversadoras y, en general, todo tipo de “ocurrencias” se entrelazan de manera vertiginosa con todos aquellos enunciados que más se ajustan a los calificativos de directo, informativo y con vocación de eficacia. Los participantes se interrumpirán mutuamente siempre que lo consideren oportuno, y oportuno aquí equivale a potencialmente divertido.

El inicio de una tomadura de pelo ocurre sin previo aviso. A diferencia de lo que sucede en los chistes, no existe ningún enunciado que funcione a modo de *pre-secuencia* y anuncie la intención de proceder a burlarse a alguien. De hecho, y tal y como observa Miller (1986), un anuncio contribuiría de manera decisiva contra lo que constituye el deseo esencial de “quedarse con alguien”: establecer una cierta ambigüedad sobre lo que indica el **juego de instigación**. Es fundamental que la tomadura de pelo coja al blanco (y al resto) por sorpresa.

La entrada en el *marco humorístico* se produce sin más; no va precedida por un aviso y no precisa de una preparación o acondicionamiento textual. No existe, en definitiva, ningún punto preciso de la interacción del que se pueda decir: “aquí habría de introducirse un tomadura de pelo”, ni siquiera “aquí quedaría bien, mal...”. Lo aconsejable es precisamente todo lo contrario, es decir, que el comentario risueño se produzca como una “salida” inesperada.

Cuando el episodio toca a su fin, la conversación puede (o no) volver a las coordenadas de seriedad que lo precedieron. Entonces, se restablece —si éste era el caso— la tarea que se estaba desarrollando. No obstante, tal y como revelan las transcripciones de este estudio, una vez se ha saltado al marco humorístico es frecuente que la conversación discurra de acuerdo a una dimensión interpretativa de carácter lúdico: una suerte de propensión al humor. Entonces, se produce una situación peculiar en la que —como se suele decir— la gente está “a la que salta” o se dispone “a sacar punta a cualquier cosa”. El ambiente lúdico generalizado es lo que impera en estos casos.

Además, hay que resaltar que cuando un asunto concreto —pongamos por caso el corte de pelo de alguien, su modo de vestir o algo gracioso que haya sucedido y que se acaba de mencionar— adquiere un *formato* (un “embalaje” en el sentido que Nahs da a este término; cf. 46) humorístico, es frecuente que si vuelve a ser mencionado en el mismo encuentro lo sea de igual modo, i.e., con un talante jocoso.

Esto es precisamente lo que sucede a lo largo del intercambio en 24Ingl. (an. 483); la conversación se inicia con bromas y anécdotas en torno al carácter supuestamente seductor de Clive (K). Este se encuentra en una situación complicada: una antigua novia de la que estuvo muy enamorado se ha trasladado a Londres, a pocas horas de donde él vive. ¿Debe llamarla?, ¿con qué fin?, ¿cómo iniciar el contacto?; estas son algunas de las cuestiones que le preocupan y que hace saber al resto. Este es, en definitiva, el asunto al que se decide sacar punta.

El diálogo evoluciona a partir de este foco temático; se suceden anécdotas, consejos sobre seducción y otros comentarios, todos ellos con un tinte marcadamente jocoso. En (12), Clive señala una actitud de prudencia a la hora de enfrentar una posible reunión con su "ex", éste comentario es recibido con risas de incredulidad:

24Ing. (an. 483)

12K [I don't want to be romantic

13H (risas)

14C you don't want to be [romantic?

15K [I don't want to get smash again in the face

16C OK

A pesar de esta "proclamación", Clive ha dejado claro en intervenciones anteriores (an. 483) la importancia que tuvo en su vida esta chica y ha dejado entrever un cierto interés por lo que pudiera surgir. Esta incertidumbre (algo dolorosa) en la disposición de Clive es nuevamente objeto de burla:

210Z I just really like to spend some time with her and chat ((a Hans))

211H yeah, invite her up here, I mean, this is a an attraction, you know, worth seeing

212S yeah, it's pleasant

213C worth [seeing

214S [go panting

215H and it must be completely innocent, as long as she is not gonna stay for the night or anything, [I mean ehehe

216S [that's right, a day trip

217Z yeah, its completely innocent, it's truly completely innocent

218H no pressure there

219Z then, I mean, I- I- I have no desire, I mean, everything is=

\*220C [come on Cli::ve, you just **confess a moment ago** ((riéndose))

221Z =[(------)

222 [(risas)=

223Z [I just (-----) it's the difference-, it's the difference=

224 =[ (risas)

225Z =between the intellectual-, what you know to be the case and what you want to be the case

\*226C don't lie to us

\*227H oh, yeah

228Z look, it's- it's-, I mean, I understand I know nothing of whether is gonna happen, that doesn't mean I wouldn't want-

229S but you hope that it would?

230Z yes, there is some hope, yes there's- there's the disgusting thing called hope

231S that's right, [that's right

232H [mmmmm

Una vez más, se aprovecha la ocasión de “desprotección” de Clive —su “autorevelación” sentimental— para sugerirle que en el fondo está deseando volver a “liarse” con su antiguo amor pero que no es capaz de admitirlo abiertamente. Tanto la proclamación como la instigación —bastante directa en la secuencia considerada— son entendidas según un ánimo lúdico que no tiene por objeto poner al aludido “contra las cuerdas”. Por el contrario, la acción de “aprovechar” o “elaborar” una situación desfavorable que ha sido expresada de antemano apunta a la existencia de un *movimiento interaccional* de consideración del otro, en particular, de la inseguridad del otro. Elaborar esta cuestión ante una audiencia compuesta por tres personas indica el deseo de trivializar o “quitar peso” a un asunto que causa una cierta inseguridad, sobre todo si se presta atención al carácter del blanco.<sup>2</sup>

En (220) no se está acusando a Clive de contar una mentira (“it's completely innocent, it's truly completely innocent”, “I mean, I have no desire”), se le insta, más bien, a adoptar un nuevo enfoque sobre los hechos (sobre sus sentimientos y sobre los acontecimientos por venir). De igual modo, los enunciados en (222), (224) y (226) no tienen la fuerza de amenazas o censuras sino que vienen a incrementar el ambiente de “exposición” (i.e., “airear” los asuntos más *íntimos*) que se ha gestado entre los hablantes. Esto puede verse claramente en el cambio de postura adoptado por Clive en el curso del episodio; si en un comienzo se resiste a admitir sus expectativas de reencuentro y niega cualquier determinación en este sentido, termina por hacer explícito (después de una insinuación) el

<sup>2</sup> En este sentido, Clive —y esto es una observación que va más allá del episodio considerado— manifiesta una notable inseguridad en lo que concierne a su vida amorosa.

ánimo que experimenta ante esta perspectiva. En lo sucesivo, y ante la estimación desesperanzada de Clive ("it's the difference between the intellectual-, what you know to be the case and what you want to be the case"), el resto, Satinder en particular, trata de hacer indagaciones en torno a las dimensiones sentimentales de la vivencia ("but you hope that it would?") para seguidamente manifestar apoyo ("that's right, that's right").

Como podemos deducir de este fragmento, asuntos que son elaborados con un sesgo de humor son expandidos con este mismo sesgo hasta que se toca un "punto delicado". Entonces, el límite de la mútua sensibilidad aconseja un cambio de tono. La reelaboración humorística de un asunto puede acaecer en el mismo encuentro o puede traspasar estas fronteras y proyectarse a distintas situaciones de habla. Cuando esto último sucede, se puede decir que dicho asunto ha pasado a formar parte de un **repertorio de humor**.<sup>3</sup>

Caracterizaré las tomaduras de pelo en la conversación de acuerdo a dos tipos según su composición. La primera consta de una secuencia relativamente breve con un único foco temático. Restringiré los términos **tomadura de pelo** o **burla** para designar estas secuencias simples. La segunda está formada por un mayor número de intervenciones, por consiguiente, suele ser más duradera. En ella, se entrelazan varias burlas que, a pesar de tratar distintos asuntos, se engarzan con cierta coherencia. En el lenguaje coloquial, promover un episodio de estas características se conoce como "**vacilar**", "**quedarse**" o "**meterse con alguien**" o "**bromear**" (en un sentido distinto al de "gastar bromas").

En el primer tipo se puede identificar claramente un principio y un fin; normalmente seguido de un cambio abrupto en el contenido de la conversación. Un buen ejemplo lo encontramos en C3F (an. 456), donde la "excusa" es la graba-

---

3 Otro ejemplo —éste algo menos "sentido"— se produce en S2A (an. 471). En él, se elabora y reelabora una burla que presenta una unidad temática evidente. En el camino de vuelta a casa, las participantes se involucran en la misma burla en tres ocasiones consecutivas, con interrupciones (durante las que se habla de otra cosa) de treinta y cinco segundos y de hasta cinco minutos.

ción que me dispongo a realizar de la conversación que estaba teniendo lugar. Esta burla se abre con una pregunta: "Can I ask you a question?" y finaliza cuando contesto a la pregunta para, a continuación, cambiar de tema. Fragmentos más breves de esta misma estructura aparecen a lo largo de C10M (an. 462).

Ejemplos pertenecientes al segundo tipo aparecen con mayor frecuencia y tienen una estructura algo más compleja. Normalmente se inician con un enunciado cualquiera que, a continuación, es reelaborado como objeto de un ataque humorístico. Tal es el caso de este fragmento, que se desencadena una vez C ha comentado lo que le sugiere el "tratamiento de los bonsais":

O1A (an. 468) (hasta 58)

34C I don't know, I haven't talked to anybody about this, but it's kind of a torture  
35J of trees?  
\*37H yeah, hear them screaming and kicking [(risas)]

A este movimiento de inicio le seguirá una secuencia de intervenciones graciosas todas ellas sobre el mismo tema. Los turnos en los que se expande esta instigación son los siguientes: (37), (40), (44), (46), (51) y (56). A lo largo de estas intervenciones se prolonga la burla y se incorporan nuevos elementos temáticos sobre la primera propuesta (e.g., tortura de bonsais, equiparación con la atrofia de los pies de las mujeres chinas, organización en contra de la tortura de los bonsais, etc.). Todos ellos se desarrollan en el marco humorístico. El final del episodio viene marcado por las carcajadas simultáneas de todos los participantes (desde 52 hasta 58), y un cambio de tema en (59). Hay que subrayar que el cambio de tema es normalmente desencadenado por la misma persona que inicia el vacile.

Entre medias de los enunciados humorísticos pueden insertarse comentarios serios y anécdotas. En el ejemplo anterior, la blanco —yo misma en este caso— insiste en responder seriamente a las burlas recibidas en varias interven-

ciones: en (39), (41) y (43) y con menor insistencia en (48). Una estrategia común de cierre consiste en introducir una anécdota que aun estando conectada con el tema permita una desviación progresiva (y no “traumática”) de la conversación hacia otros terrenos. Al ser la anécdota un episodio con una entidad propia y unitaria —se narra una historia entrelazada en torno a un motivo—, y al ocupar una intervención más extensa, ésta tiene la virtud de *desenfocar* en cierto sentido el asunto precedente. Por consiguiente, iniciar una anécdota equivale, en determinados casos, a poner en marcha una *estrategia* de enorme utilidad para establecer una trayectoria conversacional disuasoria.

En S1A (an. 470), Ana es “victimizada” en broma: Raquel la llama “inculta”. Justo después de producirse este insulto en broma, Ana cambia el rumbo de la burla contando una anécdota personal graciosa *relacionada* con lo anterior a través de la entrada del concepto “incultura” (concretamente se alude a la disposición de su madre para parecer culta), pero *desvinculada* de su persona. De este modo, la destinataria del insulto consigue desplazar el foco del habla sin que esto desencadene una ruptura brusca del diálogo; un hecho que podría interpretarse como una forma de “darse por aludida”. Esta estrategia es esencial en el caso de que la receptora se sienta amenazada, es decir, en caso de que piense que el ataque ficticio resulta demasiado penoso o tenga visos de realidad. Sin embargo, esto no nos tiene que llevar a concluir que siempre que se introduzca una anécdota después de una burla, ésta deba considerarse como un mecanismo para desplazar el tema y ocultar alguna desconfianza. La falta de apreciación (humorística) —ya se deba a la poca gracia de algo, a que toque un asunto delicado o a que cause indiferencia— puede ser motivo suficiente para desear deslizar la conversación hacia otros derroteros.

Aparte de esta distinción general entre secuencias simples o complejas y la alusión a algunas estrategias como la que acabo de explicar, existen otros métodos para caracterizar los episodios de burla, además de otros tipos de actividad que no responden exactamente a la acción de meterse con alguien. De todo ello, hablaré después de precisar los criterios que hacen posible la caracterización.

## 2. Géneros del humor situacional

### 2.1. Criterios de clasificación

Contamos con pocas taxonomías del humor contextual, entre las cuales algunas resultan profundamente insatisfactorias porque no hacen explícitos los criterios que las determinan. En un artículo sobre la cognición del discurso humorístico, D. L. Long y A. C. Graesser (1988) ofrecen una de las clasificaciones más actualizadas. En ella, distinguen dos categorías principales de humor: *chiste* ("jokes") e *ingenio* ("wit"). Dentro de los chistes sitúan: el sinsentido, la sátira social, los chistes filosóficos, los sexuales, los hostiles, los étnicos, los escatológicos, etc. La ironía, la sátira, el sarcasmo, los sobreentendidos, las tomaduras de pelo y los juegos de palabras son algunas de las formas de ingenio; en todas ellas, se produce una interpretación de tipo contextual.

La crítica principal a esta taxonomía es que mezcla distintos niveles de análisis. No existe discusión alguna sobre los criterios que sustentan esta clasificación en particular y no otra, ni sobre la posibilidad de entrecruzar las distintas categorías que se proponen como segmentos diferenciados. Por indicar algunas cuestiones concretas, se puede comenzar señalando que entre las tomaduras de pelo —una clase de ingenio según la taxonomía— se detectan algunas de tipo irónico, resultado de sobreentendidos o de sinsentidos. También los chistes —sean del tema que sean— pueden fundarse en estos mecanismos pragmáticos, así como en otros recursos lingüísticos y discursivos como los juegos de palabras, las interrupciones, las invitaciones a reír o las incoherencias. Tanto el ingenio como los chistes pueden versar sobre asuntos sexuales, étnicos o escatológicos. Y así podríamos seguir haciendo acopio de potenciales interconexiones entre estos dos bloques y en el interior de cada uno de ellos, que no hacen más que poner de manifiesto que existen dimensiones regulares como el *tema* que, estructuradas de cierto modo, resultan en formas específicas de humor.



Se impone entonces la necesidad de precisar ciertos criterios para ordenar las formas del h.s. Desde aquí se propone una clasificación basada en:

- (1) los mecanismos semántico-pragmáticos (solos o en combinación con mecanismos de otro orden),
- (2) la estructura conversacional (en secuencias y alineaciones específicas) y
- (3) la tematización de vectores de la subjetividad en la comunicación sociohistórica.<sup>4</sup>

Consideraré, a continuación, las líneas generales sobre las que se sustentan estos criterios definitorios.

## Mecanismos pragmáticos, lingüísticos y discursivos

Mecanismos semántico-pragmáticos son, entre otros, la ironía, la metáfora, el sobreentendido y el sinsentido. Un mecanismo pragmático es una forma de composición contextual de los enunciados. Una forma de "hacer significar" las palabras. Como explicaré en el cuarto capítulo, en la ironía, la parodia y el sarcasmo las palabras significan por *mostración* o *mención*; en el sobreentendido significan por *implicitación* (o por *implicatura* como dice V. Sánchez de Zavala); en el sinsentido, aunque parezca paradójico, significan por *falta de significación*; en los juegos de actos de habla por *tergiversación de la fuerza ilocutiva* y así sucesivamente. Además, existen mecanismos de humor que no se basan, o no exclusivamente, en el sentido (interno) de los enunciados, sino que se establecen a partir de la propia estructuración discursiva de los enunciados; el humor incoherente o im-pertinente (aquellas intervenciones que no guarda una relación argumentativa o de pertinencia con las anteriores) pertenece a esta clase.

---

<sup>4</sup> Existe un posible cuarto criterio al que han aludido algunos. Se trata de la *función sociocomunicativa* que desempeñan los discursos. La tentativa del presente trabajo de romper con los análisis basados en la correlación entre formas verbales y funciones sociales implica desechar este criterio. Una nueva forma de ver lo social en el humor será abordada con detalle en el capítulo cinco.

En uno de los fragmentos de vacile comentados anteriormente se produce una instancia de **sobreentendido**:

24Ing. (an. 483)

12K [I don't want to be romantic

13H (risas)

14C you don't want to be [romantic?

15K [I don't want to get smash again in the face

16C OK ((*pausa*))

\*17S meet her on the subway or something [(risas)

18C [(risas) if you don't want to get smash

meet her in- on the tube ((*riéndose*))

19S (risas)

La interpretación de (17) está estrechamente vinculada al contexto que se gesta en los enunciados precedentes. Así lo demuestra la lectura que en (18) se efectúa de lo sobreentendido en (17), donde Satinder quiere expresar algo así como: "si no quieres tener un encuentro romántico (si no quieres pegarte otro batacazo) haz como que te encuentras en el metro". La continuidad discursiva de unas intervenciones con otras desata una serie de inferencias: tener un encuentro romántico equivale a pegarse un batacazo, el metro no es un lugar romántico y otras del estilo. Además, el carácter humorístico de lo que Satinder *da a entender* está acentuado por el recurso externo de la risa: una invitación a buscar una interpretación distinta a la estrictamente referencial (carente de toda fuerza humorística). Sobre este tipo de procesos inferenciales de carácter interpretativo y su implicación con las formaciones compositivas hablaré extensamente en el capítulo cuarto, aunque se trata de una cuestión que aparece de forma regular a lo largo de todo el estudio.

Aparte de los mecanismos semántico-pragmáticos, el discurso humorístico emplea recursos estrictamente lingüísticos como los juegos de palabras a los que he aludido en el capítulo precedente. Esta forma de componer el h.s. puede transformarse en un género discursivo autónomo. Esto es precisamente lo que ocurre cuando el humorista profesional acude a los juegos de palabras para

construir sus ocurrencias ingeniosas. Esta técnica lingüística se aplica tanto en chistes como en las múltiples expresiones del h.s. Se emplea en prácticas tan ordinarias como “poner un nombre” a algo. Hace poco oí hablar de la existencia de un dúo de guitarra clásica llamado “Deno”; naturalmente este conjunto era consciente al ponerse el nombre de que la palabra “dúo” iría seguida de “Deno” en todo momento.

Pero no todos los recursos humorísticos son de naturaleza pragmática o lingüística; como ya he dicho existen mecanismos de humor que dependen enteramente de la estructura discursiva. Más adelante veremos el modo en que pausas, pares adyacentes, interrupciones e imitaciones burlescas conforman secuencias graciosas. Baste por el momento llamar la atención sobre lo que ocurre en el siguiente fragmento:

C1J (an. 455 )

14H    ahhh, but why don't you-, ahh, why don't you kiss me or something like that  
and-

\*15M   and then I'll decide

16H    at least I'll know you a little bit better after that

17      (risas)

En (15), Mellony incumple una de las pautas básicas de la articulación de intervenciones que se considera socialmente aceptable. A diferencia de lo que sucede cuando dos turnos se *solapan*, en las *interrupciones* se corta de modo abrupto y descortés el “derecho” de cada hablante a terminar lo que ha comenzado a decir. En este sentido, la interrupción (no justificada) de la persona “en posesión” de la palabra puede estar sujeta a sanciones.

Según se ha descrito desde el análisis de la conversación, la autoselección del siguiente hablante ha de ocurrir en un “lugar de transición” (“transition relevance place”) dentro de la cadena hablada.<sup>5</sup> Si un hablante —como ocurre en

---

5      El estudio de las interrupciones se inicia con el trabajo fundamental de Sacks et. al. (1974). Levinson (1983) lo trata en su aproximación a la pragmática. Otros trabajos específicos elaboran el “modelo de la interrupción en la conversación” a partir de

(14)— utiliza una conjunción es porque tras la misma se dispone enunciar la segunda parte de la composición binaria iniciada. La conjunción no cumple, en modo alguno, las condiciones de un lugar de transición y cualquier intervención de otra persona que aparezca en esta posición y corte el flujo de palabra ha de ser considerada como una interrupción.

Precisamente, la “salida” de Mellony consiste en interrumpir a su interlocutor (Hans) con el fin de completar una intervención “ajena” (“why don't you kiss me *and/* at least I'll know you a little bit better after that”) que queda, de este modo, inconclusa. Es más que posible, además, que la ocurrencia anticipada por Mellony influencie en una dirección ingeniosa el tipo de continuación planeada por su interlocutor. Es importante advertir que el hecho de que las interrupciones sean humorísticas contribuye de manera decisiva a minimizar el posible efecto sancionador que pudiera desencadenar su efectuación; es, si se quiere, una especie de “interrupción justificada”.

## Estructura conversacional

Al margen de los mecanismos pragmáticos, lingüísticos o conversacionales del h.s., se puede hablar —tal y como indicaba en el apartado anterior— de tipos de actividades de humor según su estructura discursiva. Por *estructura conversacional* entiendo la caracterización de un episodio de habla en función de las secuencias que lo constituyen, del tipo de orden de participación que se establece, de la distribución de posiciones entre los interlocutores y de la contribución general de cada discurso en el marco más amplio del encuentro.

Los estudios de los chistes realizados por H. Sacks —mencionados en el primer capítulo— serían el paradigma de un modelo de análisis que, sin descuidar el componente intersubjetivo, se dedica a desentrañar el orden discursivo. Recordemos que fue Sacks quien primeramente describió la estructura de los

---

problemáticas específicas. Tal es el caso del análisis que M. Bengoechea realiza sobre las interrupciones en conversaciones mixtas entre mujeres y hombres.

chistes y explicó que ésta se componía habitualmente de una estructura binaria ("built-up-plus-punch") en la que primero se preparaban las condiciones y después se efectuaba el "golpe". Sacks dijo que esta estructura que describe la ordenación de secuencias era fundamental para interpretar la totalidad del texto chistoso.

Otros trabajos —a parte de los ya citados— sobre la organización de las actividades de h.s. en circunstancias específicas se encuentran en los estudios de A. R. Eisenberg (1986) y B. B. Schieffelin (1986) ambas dedicadas al modo en que niños y niñas entienden las burlas y comienzan a practicarlas; en la aproximación de D. Brenneis (1990) a los juegos amistosos en Bhatgaon (Fiji), o en la interesante aportación que hizo T. Kochman (1983) en torno a la construcción de los duelos verbales entre adolescentes negros neoyorquinos. Algunos de estos trabajos serán comentados a lo largo de este estudio.

## Dimensión temática y de contenido

Con respecto a la clasificación del h.s. en relación al contenido hay que decir que, por regla general y siempre teniendo presente que hablamos de encuentros informales, existen pocas restricciones sobre los temas susceptibles de transformarse en motivo de humor. Quizás —a diferencia de aquello que ha llamado la atención de los estudiosos de los chistes— lo más interesante al hablar de temas de humor no sea la *censura* de estos; aunque posiblemente sea muy pertinente en algunas circunstancias en las que reírse de algo está sujeto a fuertes dispositivos de control (el ejemplo más clásico es el del funeral) o a una notable estimulación (en las reuniones de varones se produce una cierta premura a "bromear sobre el sexo"). Lo más interesante desde mi punto de vista no es la introducción y prohibición de ciertos temas sino el tratamiento de los mismos, el modo en que se *tematiza* un determinado asunto con el fin de divertirse.

Dentro del corpus de h.s. recogido en este estudio encontramos, entre otros, fragmentos de humor sexual, étnico, profesional (médico) y político. Sin

embargo —y como explicaré en el capítulo quinto—, las materias con las que se bromea se componen y están *atravesadas* por ideas importantes en la experiencia humana del momento sociohistórico. Esto lo supo ver Bajtin perfectamente en su reflexión sobre el cuerpo y el humor en el medioevo, trabajo al que aludiré cuando trate la tematización humorística. Ideas de cuerpo (de cuerpo sexuado), de persona (de persona-lidad fragmentada), de colectividad (de colectividad nacional) o de saber (de saber legítimo y acabado): estas son las dimensiones de la subjetividad que se filtran en los asuntos de humor. Y estas son las dimensiones sobre las que me propongo realizar una reflexión.

Se puede afirmar que estas dimensiones (u otras posibles) se presentan en la dinámica conversacional como temas sobre los que se actúa. Veremos cómo el silencio, la interrupción, el solapamiento de palabras, la intromisión o el señalamiento intervienen en la actualización de una multiplicidad de subjetividades que conciernen de manera especial al humor.

## Funciones sociocomunicativas

Para finalizar esta discusión sobre los criterios para evaluar el h.s., me gustaría referirme al espinoso asunto de las funciones socio-comunicativas a la que he aludido en distintos momentos de la introducción y del capítulo precedente. Se ha dicho, desde distintas perspectivas, que el humor *cumple funciones sociales*. Y por funciones se ha aludido a fenómenos tan diversos como: la presentación del sí mismo, el mantenimiento del orden social, la subversión del mismo o el afianzamiento de las relaciones dentro de un grupo y el distanciamiento respecto a otros grupos.

Como ya he explicado detenidamente en páginas precedentes, evitaré en todo lo posible el concepto de función social del discurso, al menos según la definición de función establecida en el paradigma funcionalista y estructuralista. Sí hablaré, en cambio, de **procesos sociodiscursivos** concretos, pero no para fijarlos y/o identificarlos en la tarea que supuestamente cumplen en el ámbito de

lo social (fundamentalmente, en el marco previo de la estructura). ¿En qué se traduce entonces esta negativa a acuñar funciones sociodiscursivas?

Al hablar de insultos en broma seguidos de anécdotas, siendo éstas iniciadas por la persona que ha recibido el insulto, sería fácil saltar a una argumentación que contemplara este hecho —esta asociación estratégica entre prácticas verbales y situaciones intersubjetivas— como la demostración de una ofensa efectiva. A partir de este punto sería posible asegurar que la función de los insultos en broma es, en última instancia, la de mostrar hostilidad y, en consecuencia, que recibirlos pone automáticamente en marcha una necesidad de “encajar” de algún modo la hostilidad que se ha perpetrado sobre una. Creo que este tipo de conclusiones son —hoy por hoy y en lo que atañe a la interacción social de nuestro entorno— indefendibles, sobre todo si consideramos la multiplicidad inscrita en las propias prácticas comunicativas.

Se puede pensar, por contra, que las llamadas estrategias discursivas *cristalizan* en actuaciones concretas y que es en este ámbito en el que cobran uno u otro sentido para los que en ellas participan. Esta perspectiva será objeto de una reflexión pormenorizada cuando aborde la dimensión interpersonal del h.s. Entre tanto, iré apuntando los modos en que determinadas circunstancias de la comunicación determinan el valor de la acción humorística.

## **2.2 Ocurrencias, tomaduras de pelo, insultos en broma, chismes y desvaríos**

Una vez establecido un conjunto de criterios para clasificar las prácticas del h.s., trataré de elucidar la siguiente demarcación orientativa. Este esquema recoge las actividades más significativas del h.s:

### **Actividades de humor situado**

1. salidas ingeniosas, ocurrencias
2. burlas, tomaduras de pelo (“meterse con alguien”)

3. insultos en broma
4. anécdotas graciosas
5. desvaríos graciosos
6. cotilleos graciosos

## Salidas ingeniosas

El ingenio ha sido abordado desde perspectivas muy diversas; aquí me interesa destacar su entidad en tanto fenómeno de la interacción. Como ha señalado J. A. Marina en el marco de una “teoría de la inteligencia creadora”, el ingenio “es la rebelión de la inteligencia, que quiere dejar de ser seria, para huir de sus multiplicadas servidumbres. Es esclava de la lógica, el sentido común, el principio de la realidad...” (1992:25).

Considero que reflexiones ontológicas como éstas tienen una traducción pragmática evidente. El ingenio —emparentado con el humor y en un sentido amplio con la creatividad— es el lugar fundamental de la tergiversación comunicativa. Ya me refería a esta cuestión al hablar del activismo situacionista, animado por un deseo de subversión del orden dominante, presente también en el lenguaje.

Si nos atenemos a los principios griceanos, observaremos que el ingenio incumple unas tras otras las máximas que guían la comunicación “normalizada”. El valor de la ingeniosidad se cifra precisamente en la innovación espontánea e improvisada; es en este sentido en el que se opone a las frases hechas. En realidad, el propio término “ocurrencia” induce a pensar que se trata de un incidente del habla: un hecho accidental indisolublemente ligado a lo que está pasando. Así lo evidencia el siguiente fragmento:

- 1T      ahora, evidentemente que mientras que llega ((*el médico de urgencias*))  
 desde luego, te has ido al otro barrio, eso está claro  
 (pausa )





A una primera formulación de la “ley” le siguen una sarta de argumentos contrarios; sin embargo, la virtud de esta ingeniosa ley es que siempre funciona, siempre se la puede hacer encajar:

\*108Z                [this is the problem, the- the nicer men are probably people that  
would be scared to do it

109S     [so you have to chaise them, eh?

\*110H   [no, no the good one are always taken, I'm sorry

111        (risas)

112S     so there is not much hope for me then, [is there?

\*113H                                [no there is not much hope for anybody  
really (according to this law I'm afraid) [(risas)

114S    [(risas)

115C     you can always steal a man from another woman

116S     I can always do that [(-----)]

\*117H                                [no- no the rule still applies, if you actually manage to  
do it, ahh, it turns out to be a mistake, it wasn't one of the good ones after all  
(risas)

## “Meterse” o “quedarse con alguien”

El foco de este trabajo son las actuaciones de burla y vacile; en ellas algún participante decide practicar o dirigir una acción humorística sobre alguna otra persona presente en la reunión. En inglés existe un nombre específico para esta actividad: “teasing” y una expresión equivalente a la española “tomar el pelo”, que en inglés atañe a la pierna (i.e., “pull somebody’s leg”). Otras expresiones como “dejar en ridículo” o “incordiar” tienen un sentido más específico por lo que no son estrictamente intercambiables.

Meterse con alguien consiste en lanzar una ofensiva en forma de ataque, amenaza o crítica hacia otra persona; la ofensiva puede ser directa o indirecta (si es muy directa nos hallamos ante un insulto en broma). En cualquier caso, ha de existir una voluntad de juego que es la que permite establecer ciertas diferencias entre la tomadura de pelo y la ofensa. Estas diferencias conciernen tanto a la instigación como a la contestación subsiguiente. Cuando no existe ninguna ambi-

güedad en torno a la fuerza ilocutiva de un ataque, carece de sentido hablar de burla o tomadura de pelo. Esto no significa, que la acción de meterse con alguien excluya una dimensión seria. Sin embargo, y como he concluido en el capítulo precedente, parece difícil establecer alguna generalización sobre el sentido serio de esta actividad al margen de su efectucción real. Lo que sí resulta claro es que meterse con alguien responde a un espíritu lúdico, al menos para la persona que inicia la instigación.

Para P. Drew (1987), este carácter lúdico equivale en cierto modo a una condición de irrealidad del ataque en los términos en que éste se expresa. La articulación de estos episodios evidencia este hecho:

“Las tomaduras de pelo están diseñadas con el fin de dejar muy claro “de lo que van”—que no constituyen una propuesta real o sincera—, esto se consigue mediante la construcción de una versión evidentemente exagerada de alguna acción, etc.; y/o mediante el establecimiento de un contraste directo con algo que los interlocutores saben o se acaban de contar. Los interlocutores no sólo proponen algo que pudiera constituir una tomadura de pelo sino que lo hacen de tal modo que al destinatario no le quepa ninguna duda de que no se encuentra ante una versión seria de la realidad.” (232)

Como he indicado en las páginas introductorias, esta *señalización* de la acción en tanto humorística no significa que *de hecho* se entienda lo dicho como algo “gracioso” y, por supuesto, que de ser así haya de ser necesariamente celebrado. Es posible, además, que la intención lúdica pierda, en su efecto de verosimilitud, parte de la intrascendencia cordial que la suele acompañar, y que la actuación humorística se transforme en un asunto simultáneamente serio y gracioso. Jerry Palmer me sugirió esto mismo en relación a las *bromas ctnicas* y *sádicas*. Su reflexión discurría en los siguientes términos: equiparar “gracioso” con “ficticio” (no-real) supone desatender la concurrencia de *diversión* y *destrucción* en un mismo discurso. Existe, por tanto, una dimensión semántica en el humor que posibilita este hecho, esto es, la cohabitación de seriedad y no-seriedad. En realidad, burlarse de alguien implica esta coexistencia: algo que al

mismo tiempo es muy destructivo y muy gracioso. Que exista consenso a la hora de valorar esta actuación es más que dudoso.

En líneas generales, y tal y como explicaba al referirme a la *ambivalencia*, gracia y seriedad no constituyen dos polos contrapuestos en un eje binario. Esto apoyaría las observaciones de Palmer. Sin embargo, no podemos dejar en la periferia de esta discusión la pregunta fundamental: a quién hace algo gracia; en particular, quién disfruta del humor cínico y sádico. Todo apunta a que es la persona que instiga esta clase de ocurrencias la que se divierte *a costa* de una víctima degradada. En efecto, humor y hostilidad no se contraponen necesariamente pero la trascendencia que tenga esta coincidencia dependerá de un buen número de factores, fundamentalmente de quién diga qué en cada caso concreto. En el humor de carácter victimario con fuertes cargas de realidad y en el que además existe una presencia efectiva de la parte victimizada la pregunta que se torna inevitable es: ¿hace también gracia al blanco?

## Insultos en broma

Existe una actividad de ámbito cultural y grupal que en la literatura se conoce como *insulto ritual*. La coordinación de una secuencia de insultos de este tipo constituye un *duelo verbal*. A pesar de que en cualquier conversación pueden surgir usos competitivos del lenguaje, los duelos verbales identificados son practicados en grupos de adolescentes, por ejemplo, en ghettos negros de ciudades estadounidenses, entre los indios Chamula al norte de Chiapas o entre algunos grupos de chicos turcos.<sup>7</sup> Según tengo entendido, en las Islas Canarias, especialmente en Fuerteventura, existe un tipo de canto alternado, la *polca*, que como los *puntos cubanos*, los *albures* en México, las *controversias* en Puerto Rico o las

---

7 Sobre duelos verbales entre adolescentes varones negros pueden consultarse los siguientes trabajos: Labov (1972b) y Kochman (1983). Eder (1990) estudia los duelos entre chicas. En cuanto a los indios Chamula puede acudir al estudio de G. Gossen: "Verbal dueling in Chamula", en Kirshenblatt-Gimblett (1976). Sobre los duelos entre jóvenes turcos puede consultarse el trabajo de A. Dundes, J. W. Leech y B. Ozkok, 1970 "The strategy of Turkish boys' verbal dueling rhymes", en *Journal of American Folklore*, 83, 325-349. Para una visión general sobre esta actividad: McDowell (1985).

*payas* en el cono sur (Chile y Argentina), presentan características similares a las de los duelos verbales.

Estos duelos consisten en cadenas de insultos rituales o desafíos verbales sujetos a constricciones en cuanto a los temas, la distribución del habla, la forma del mensaje, el papel de la audiencia y el entramado de secuencias (con una entrada y salida de tipo convencional). En lo que se refiere a los temas, y a pesar de la diversidad cultural, estos episodios suelen versar sobre asuntos relacionados con la sexualidad. J. H. McDowell (1985) afirma que estos duelos han de respetar un principio básico de orden conversacional, según el cual de un turno al siguiente ha de mantenerse la estructura del mensaje y el contenido; esto, claro está, sin repetir algo idéntico o muy similar a lo dicho anteriormente. La discontinuidad fonológica o semántica entre intervenciones, así como la utilización de un lenguaje excesivamente directo, es un signo de inferioridad en la actuación, un signo que se castiga con la expulsión, el abucheamiento o la “derrota” y consiguiente finalización del duelo. La conservación de forma y contenido puede verse en el siguiente fragmento (ejemplo tomado tal cual del estudio de G. Gossem (1976) sobre los indios Chamula):

Tzotzil

A: sʔecʼ ʔavakʼil	Sucede que se lo das a ella
B: sʔecʼ ʔavokʼik	Sucede que se lo rompes (el himen)
A: sʔecʼ ʔapokik	Sucede que se lo lavas
B: sʔecʼ ʔapohik	Sucede que se lo arrebatas
A: sʔecʼ ʔanopic	Sucede que te lo piensas
B: sʔecʼ ʔamukik	Sucede que se lo entierras (el pene)

El duelo termina cuando uno de los participantes no puede devolver el desafío y queda silenciado. Lo importante en estos encuentros es, por un lado, que se respeten las reglas del juego, y por otro, que se desarrolle la habilidad de hacer callar al oponente. Se ha observado que en las culturas en las que se producen estos intercambios, el hecho de batirse en un duelo verbal señala al

sujeto en su masculinidad.<sup>8</sup> Mediante estos retos se genera un sentimiento de identidad y solidaridad masculina, al tiempo que se fomenta la diferenciación jerárquica entre los que desarrollan una buena actuación y aquellos que quedan en segundo lugar. Los puntos cubanos y los cantos de Fuerteventura tienen un sentido totalmente distinto por cuanto pueden enfrentar a hombres y mujeres; en estos casos (al menos en los que he tenido ocasión de escuchar) se trata de ver quién muestra más atrevimiento en materia sexual sin llegar a la procacidad o de provocar la humillación sexual de la otra parte (todo ello dentro de un sistema de valoraciones sexuadas).

En el caso de los adolescentes negros norteamericanos, W. Labov (1972b) sostiene que para que se produzcan duelos verbales ("sounding") es imprescindible que los insultos que los componen sean *rituales* y no *personales*. La distinción entre unos y otros reside en la plausibilidad que se les asigne; es decir, en la pretensión de seriedad a que respondan. En opinión de Kochman (1983), Labov considera que un insulto es ritual por el mero hecho de no ir seguido de ninguna estrategia de mitigación. Para Kochman, en cambio, un insulto puede ser personal (decirse en serio o tomarse en serio) aunque no se produzca una negación o atenuación explícita; y afirma que la barrera que separa el juego de la realidad no está tan clara como se desprende del análisis de Labov. En cualquier caso, es la persona destinataria la que decide si lo dicho merece ser tomado "personalmente" y si desea manifestar su disgusto o mantenerlo en estado latente, evitando de este modo el estallido de una disputa.

Entre los insultos rituales y personales no existe una demarcación nítida que haga pasar del duelo al conflicto. Al contrario, el juego consiste precisamente en ver quién aguanta más; "personalizar" el insulto es una forma de tensar la provocación y pulsar el temple del contrincante.

---

<sup>8</sup> "Los jóvenes varones que se involucran en duelos verbales en los guetos urbanos de Norteamérica, en las ciudades y pueblos de Turquía, y en las tierras altas de Chiapas, afirman su comprensión común del comportamiento masculino adecuado e impropio y colaboran en una representación real de las ansiedades y tensiones que pesan sobre la adquisición de una identidad masculina en esas sociedades." (McDowell 1985:208)

"Desmentirlos, y a este respecto, tener la posibilidad de negar su verosimilitud aumenta con la tensión entre los contrincantes y con la progresión del riesgo de que la actividad deje realmente de funcionar como un juego a resultas de la dificultad que encuentran los destinatarios para *no* tomarse en serio los insultos personales que reciben de sus oponentes" (334)

El presente trabajo no recoge actividades de duelo con una entidad tan clara como las que se observan en los contextos culturales y grupales referidos. Los pulsos ingeniosos o embromantes que se observan en las conversaciones informales estudiadas carecen de la significación de las actuaciones rituales. En Estados Unidos es relativamente fácil asistir, en un autobús por ejemplo, a una sesión de "rap" en la que los "raperos" (adolescentes negros) se instigan y contestan unos a otros con cada "beat". Nada de esto se observa en los encuentros estudiados. Todo lo contrario, sorprende la pobreza rítmica, en el contenido y en el entramado, no ya de los duelos —prácticamente inexistentes— sino de los insultos en general. Lo que aquí se produce son episodios como el siguiente que tuve ocasión de escuchar en una biblioteca:

- A      oye yo me piro  
B      eres un cabronazo  
A      me voy  
B      y encima te llevas el ejercicio (pausa)  
         eres un maricón (pausa)  
         venga véte ya, que te vayas ((*empujándole*))

Este tipo de intercambios son muy frecuentes entre jóvenes varones; en la mayor parte de los casos, se trata de injurias y motes poco provocativos en los que se advierten contenidos machistas y homófobos. El abundante uso de expresiones como "macho", "cabrón", "jilipollas" o "hijo puta" para referirse a los amigos se ha interpretado, al igual que en el caso del argot, como una señal identificatoria empleada con mucha frecuencia en las agrupaciones pandilleras. Entre los adolescentes es una práctica extendida aunque su uso es menor al observado entre varones.

Existen otro tipo de insultos en broma que en realidad presentan las mismas características que las actuaciones de meterse con alguien aunque emplean expresiones directas alejadas de las alusiones, sobreentendidos o presuposiciones. Estos son algunos ejemplos:

S1A (an. 470 )

27A una vez abrí un libro

28R [risas

29C [una vez-

30A se llamaba el Qui- (0.1) jo-

31C el Qui-, Qui-

32A o algo así

33R buá, si lo estabas leyendo al revés (0.2)

\* a que tú también plantas perejil, tonta la vaina

S2A (an. 472)

35R y el tabaqui::to

36C ay, (-----risas)), [un ducados

37R [ves, un paquete de ducados, si, ya me lo sé, claro, y:::,  
que si los cartones, que si algún libro que otro, tal, la mochila se te llena,  
pues eso

\*38C que rácana, has visto ((a Ana)) (risas), encima que la tía va a Madrid, aquí  
racaneando

En algunas intervenciones, el insulto no reside en lo que se dice sino que es sobreentendido a partir de una intervención excesivamente tajante. Esto es lo que sucede en el siguiente fragmento, en el que se expresa *a posteriori* el modo insultante en que se ha interpretado la brusquedad de uno de los turnos:

((Se produce un encuentro entre K, R, N y A ,que vienen andando juntos por la calle y C, con la que han quedado en el sitio delante del bar en que confluyen))

(...)

((C y K se besan en las dos mejillas))



- K      tengo una llaga ((*aludiendo al hecho de no haberse besado en la boca como habitualmente hacen*))
- C      dónde?
- \*K      en el culo (0.2) en la boca, dónde va a ser? ((*haciendo una mueca*))
- C      no sé (0.5) en el interior?
- K      ((*señala la parte superior del labio*))
- C      en el labio no son boceras?
- K      llagas
- C      no, boceras
- ((*dos o tres minutos más tarde*))
- C      qué te pasa, estás de mal humor?
- K      no, por qué?
- C      como contestas tan borde
- K      es que las llagas se tienen en la boca, eh
- (...)

Si se considera la actuación insultante no como un corpus más o menos restringido sino como una actividad, las fronteras entre, por una parte, insultos en serio e insultos en broma y, por otra, entre insultar en broma y meterse con alguien quedan ciertamente indiferenciadas. En un contexto tan distinto al de las actividades rituales anteriormente señaladas, el único criterio para sostener una distinción semejante sería, en todo caso, el de la utilización de *estrategias directas* en los insultos en broma y de *estrategias indirectas* en las tomaduras de pelo. Una estrategia encubierta es aquella que procede mediante la implicación del significado; tal es el caso de la intervención en (11):

C8F (an. 461)

- 9G      what are you doing? ((*aElsa*))
- (0.2)
- 10E      I don't know
- \*11G      you hang around too much with this band ((*en clara alusión al resto de los presentes*))
- 12C      [uhihuihhhhhhh
- 13E      [(risas) (0.1)
- 14C      too much
- 15G      I'm not gonna take this any longer, you know ((*a Elsa*))

16C    [(risas) well, I can-

La estrategia directa o abierta se opone a la inferencia en la medida en que la interpretación no procede por indagación contextualizada. En los insultos se trata, más bien, de identificar el significado con el uso convencional de las mismas, lo que algunos han dado en llamar significado referencial. Sin embargo, en el caso de los insultos en broma se da un proceso inferencial subyacente por el que la destinataria del insulto (re)conoce lo dicho abiertamente como una instancia no-seria o ambivalente que se enmarca en una práctica de juego. La conclusión a todo esto es que también en los insultos directos en broma existe un nivel de significación inferencial; comprender este nivel supone entreabrir la posibilidad de considerar el insulto en un plano distinto al estrictamente conflictivo.

## **Anécdotas graciosas**

La narración individual o colectiva de anécdotas divertidas constituye una de las actividades más comunes del h.s. Potenciar los aspectos humorísticos de los acontecimientos relatados es uno de los principales objetivos de estas narraciones. En muchos casos, la posibilidad de establecer una distancia entre la situación de la interacción y los hechos de la historia permite a los participantes observar lo acaecido desde un prisma completamente distinto al que se sostuvo durante su ocurrencia. Esta distancia permite reírse de lo que en otro tiempo fue una experiencia penosa. Todo el mundo sabe que un modo de encajar situaciones adversas es contarlas imprimiendo un cariz risueño.

Como veremos en el próximo capítulo, las anécdotas graciosas tienen una estructura narrativa distinta a la estructura "trampa" de chistes y relatos sobre bromas (narración de cómo se gastó una broma). A pesar de que normalmente existe un único participante que refiere lo ocurrido, el resto de los presentes no siempre actúan en calidad de oyentes sino que se aprestan a intervenir —a diferencia de lo que habitualmente sucede en las narraciones serias— mediante

preguntas, evaluaciones, ampliación del contenido, aclaraciones y puntualizaciones de distinto signo.

Como advierte Norrick (1993), existen anécdotas que habiendo sido vividas por el conjunto de los participantes son narradas de forma colectiva. Si —como sucede en muchos casos— todos los hablantes se disponen a contar algo que han experimentado en común, se da la paradójica situación de que no existen destinatarios, en el sentido tradicional del término. Todos son narradores y destinatarios de una (re)construcción conjunta de lo experimentado. Pues bien, en este tipo de anécdotas es donde se observa más claramente la pérdida absoluta de cualquier función de tipo informacional en el humor. El objetivo de estas actividades verbales es divertirse al tiempo que se efectúa una representación (“performance”) plena de comicidad y una evaluación selectiva y conjunta de lo que animan los distintos interlocutores.

En mi familia, por ejemplo, se da el fenómeno corriente de contar anécdotas graciosas sobre unos vecinos a los que se conoce como “los pequeñitos”. Todo el mundo conoce las historias del repertorio de “los pequeñitos”, hecho que no impide que se sigan contando y disfrutando una y otra vez. El siguiente, es un fragmento de una de ellas: la del robo que se produjo en su casa mientras todos dormían o hacían que dormían. En el mismo fragmento se advierte la tentativa de iniciar otra historia (la de la “enfermedad de su marido”) que queda abortada por el deseo de revivir una vez más la del robo.

4Esp. (an. 489)

5T [ese día (ese día sí que nos reímos-----) el=

6L =y todo) qué risa qué risa

7T =día que les robaron, dice que vio [una mano, y cerró la puerta ((*riéndose*))  
(-----) que eso sí que era como una película

8C (-----)

9L no

10T (risas)

11L el día que les robaron fue uno, y ella que se le puso enfermo su marido

- 12C no, volvamos a la enfermedad que yo del día que les robaron ya ma- me  
acuerdo, que entraron en casa mientras estaban durmiendo
- 13L y no se enteraron
- 14T sí pero vio una mano ((*riéndose*))
- 15A eso dijo, que la había-
- 16T vio una mano, y se tapó la cabeza como diciendo mm [(-----)]
- 17A [(-----)]
- 18C que se lleven lo que quieran (risas)
- (...)

A lo largo de doce turnos de palabra totalmente caóticos se desarrolla una de las historias más celebradas del mencionado repertorio. Naturalmente, la desorganización secuencial es posible en la medida en que la historia ha entrado a formar parte del *conocimiento compartido*.

## Cotilleos graciosos

Es frecuente que la anécdota graciosa se refiera a personas que no están presentes en el encuentro. Es frecuente, además, que la anécdota responda, como en las tomaduras de pelo, a un proceso sociodiscursivo de tipo *victimario* o *degradante*; proceso al que me he referido en el capítulo primero. El cotilleo consiste en una evaluación de orden moral en ausencia de sus principales protagonistas.

El cotilleo está formado por una cadena de chismes o comentarios de reprobación y censura. En opinión de Rom Harré (1985), el objetivo de estos intercambios es la continua definición del mundo moral que orienta la actuación de los individuos. Es mediante chismes y rumores, como la sociedad regula la adecuación de los sujetos —sus modos de (inter)actuar, de expresar su personalidad, etc.— según los patrones dominantes. Harré sostiene que las personas no suelen estar expuestas directamente a reprimendas de orden moral y que, por

esta razón, se utiliza el cotilleo o la difusión de rumores como medio soterrado de regular los comportamientos morales de una comunidad.<sup>9</sup>

El cotilleo descansa en la falta de evidencias de primera mano sobre los hechos evaluados; por esta razón, la persona que chismorrea trata de no asumir plena responsabilidad sobre lo que está diciendo. Esto es lo que ocurre en 21Ing.c (an. 481), donde se señala la incertidumbre de la fuente.

- 19C     and (0.5) she:::, so she started asking me, so- so what-, so- so- and at the end  
         I have to say, to her that (0.2) I- I was having an affair
- 20K     oh really? no, [I never told her, I think [she is-
- \*21C                                [a::, and a::, (0.2)                        [and- and apparently she went to  
         Hans
- 22K     m m ?
- \*23C     talking about this, and blablabla blablabla ((*desciende el volumen*)) and  
         talking about you (0.5)
- 24K     m m

En (21), la chismosa (Cristina) mantiene que Ingrid —una chica que no está presente— comentó a un chico (Hans) que tampoco participa de la conversación lo que ella (Cristina) le había contado previamente a modo de confidencia; todo un comienzo para una sesión de cotilleo. Cristina tiene evidencias a la hora de afirmar lo que ella escuchó en boca de Ingrid (19), sin embargo, no tiene certeza de lo que, a sus espaldas, Ingrid contó a Hans.

Esta falta de evidencias, impulsa a la gente chismosa a desresponsabilizarse parcialmente respecto a lo que cuentan. Esto mismo explica la utilización de estrategias que potencian la imprecisión; expresiones como “aparentemente”, “por lo visto” o “blablabla” “trabajan” en esta dirección.

---

9        Una reprimenda es un acto verbal que ataca directamente la *imagen pública* (“face”) del individuo (Brown y Levinson, 1978). Existen otras formas atenuadas para hablar mal de alguien; según se señala desde la literatura pragmática sobre la cortesía, éstas tienen la “ventaja” de evitar, en cierta medida, una confrontación abierta.

En algunos casos, el carácter especulativo de lo referido es introducido mediante un enunciado (e.g., "No sé si será cierto pero me han comentado que ...") que indica la transformación intersubjetiva a la que los interlocutores han de disponerse. También es frecuente el uso de expresiones que indican distanciamiento entre la persona que cotillea y la información referida (e.g., "I was really shocked").

No todos los cotilleos son humorísticos; precisamente por el hecho de tratar a los personajes en tanto sujetos morales y por las tremendas consecuencias que estos intercambios suelen acarrear cuando funcionan por los canales inadecuados, muchos cotilleos (por ejemplo, el que acabo de mencionar) se transmiten en un tono particularmente grave y en voz baja.

Los cotilleos recogidos en este trabajo son eminentemente humorísticos. Es habitual el uso de fórmulas típicamente chismosas para introducir anécdotas divertidas.<sup>10</sup>

21Ing.c (an. 483)

((*el discurso inmediatamente anterior es un cotilleo*))

95M no, but one thing, I don't talk badly (0.4) about, people that I'm close to, ever, and I don't talk publicly- ((*enunciado muy pausadamente*))

96C what-, this thing that you talk to me about Clive the other day? it wasn't very nice really (risas)

97M no:::, I mean

98C really, I mean [(risas)]

99M [(risas)]

100K [sometimes (she has) lapses]

101M [(risas)]

102C [(risas) this thing about the [(-----)]

103M [(-----)]

((*riéndose*)) (risas)

104C ah, you know the other thing, she told me about Paris, that was- that was-, I:: don't know, that wasn't very nice, (I tell you) ((*a Clive*))

<sup>10</sup> Otros ejemplos de fórmulas chismosas se encuentra en C10M (an. 464) entre las intervenciones (105) y (130).

- 105M (risas) look (0.2) look, he's getting worried, he's not sure if you're joking or  
not ((*riéndose*)) [(risas)]
- 106C [well ((*riéndose*)), (-----every single word  
Mellony says) (risas)]
- 107K (I've- I've most faith in her)
- 108M a::::
- 109C but it wasn't bad, I mean, It was-
- 110M she's- [(-----say anything) she's lying [(risas)]
- 111C [OK, you know
- 112K [(risas)]
- 113C me? lying, [I never lie
- 114M [(-----) ((*riéndose*)) [(risas)]
- 115C [never lie

En este fragmento, yo misma tomo el pelo a Mellony al sugerir ante Clive (K) que ésta —y precisamente a raíz de la “declaración de principios” realizada en (95)— ha estado cotilleando sobre él. Para dar mayor verosimilitud a unas afirmaciones de censura poco creíble, hago referencia a un viaje a París que Mellony y Clive hicieron juntos y sobre el que supuestamente Mellony me habría contado (a espaldas de Clive) impresiones concernientes a cómo le fue con nuestro común amigo. Otro episodio de cotilleo gracioso también revelador aparece en V1-2Esp (an. 497).

## Desvaríos humorísticos

*Desvariar* es una de las prácticas más comunes de h.s.; sin embargo, no consta en ninguno de los trabajos sobre el humor en la conversación que haya podido consultar. En realidad, los desvaríos se entretajan con episodios de vacile y sobre todo con cotilleos y anécdotas divertidas. Consisten en inventar una ficción que a partir de un comentario real proyecta una situación imaginaria y delirante conectada, no obstante, con aspectos identitarios de los interlocutores; aspectos que normalmente tienen relación con lo que acaba de ocurrir en la interacción o con estereotipos que circulan sobre los participantes. Instancias de

desvarío aparecen en S1A (an. 470) y S2A (an. 471), así como en otros fragmentos que iré comentado a lo largo de este estudio.

Estos breves apuntes sobre las formas del h.s. dan cuenta de las características generales de cada una de las actividades y de la relación entre ellas. A continuación pasaré a estudiar de modo más detallado la estructura secuencial de tomaduras de pelo y episodios de vacile, no sin antes atender a la orientación de los participantes que se origina en el curso de estos intercambios.

### **3. La orientación de los participantes en los episodios de humor situado**

#### **3.1. Formas de la subjetividad en la enunciación: posiciones, alineaciones y papeles actanciales**

El esquema comunicativo tradicional establecía la existencia de dos sujetos fundamentales de la comunicación: el *hablante* que es el que emite el mensaje y al menos un *oyente* destinado a recibirlo. La interacción verbal consiste en la adopción alternada de estos papeles por parte de los sujetos que hablan.

Dos son los paradigmas desde los que se ha cuestionado este planteamiento: el de Bajtin y el de la teoría de la enunciación representada por estudios lingüísticos como los de E. Benveniste y O. Ducrot y el de Goffman en sus análisis de la interacción verbal, posteriormente desarrollados por S. Levinson, entre otros. En páginas anteriores he aludido a ambas aproximaciones. Veámos que para Bajtin la dimensión dialógica del lenguaje contempla el hecho de que los sujetos se relacionen de distinto modo con la palabra. La (inter)subjetividad discursiva pone en circulación un complejo de “voces” que dificultan la “cuestión de la propiedad” y del “individualismo” de los signos (Volosinov 1986:86).

Desde un ángulo completamente distinto, Goffman trata de sistematizar los modos en que los sujetos pueden “posicionarse” con respecto a lo que dicen adoptando papeles actanciales como los de “locutor”, “autor” o “portavoz”. Pues



bien, todas estas posiciones y cambios de posición por parte de los interlocutores ponen de manifiesto conexiones peculiares entre los agentes conversacionales y entre estos y el discurso.

Ya antes se había observado que *oyente* y *destinatario* no coincidían necesariamente y que el modelo tradicional (hablante-oyente-mensaje) consideraba únicamente aquellos encuentros en los que participaban dos personas (Searle 1969, Hymes 1972). En general, los conceptos de hablante, oyente y audiencia resultaban extremadamente vagos y obviaban las distintas maneras de hablar, escuchar y estar en la escena. Pensemos, a tal efecto, en la figura del “portavoz del gobierno” cuando habla delante de la prensa; sea quien sea el individuo que detente este cargo ha de tener presente que sus palabras *comprometen* al gobierno en su conjunto. Los subterfugios empleados por dicho sujeto para hablar como voz del gobierno desde su propia voz le permitirán dependiendo de la situación impersonalizar las declaraciones efectuadas (“el gobierno considera...”) o imprimir buenas dosis de entusiasmo e impronta personal en las enunciaciones que realice.

El de **posición** (“footing”) es un concepto dinámico que contempla eventuales cambios de papel durante el intercambio. Por **alineación** entiendo el conjunto de las posiciones adoptadas por los interlocutores en un momento concreto de la interacción. Los siguientes cuadros revelan, según Goffman (1981), las formas de situarse:

#### ÁMBITO DE LA PRODUCCIÓN

Animación:	a cargo de la persona que efectúa la emisión
Autoría:	producción “afectiva” del discurso
Principal:	persona que se compromete con lo dicho

#### ÁMBITO DE DESTINO

##### *Participantes ratificados*

Destino:	persona a la que va dirigida el mensaje.
----------	--

Recepción: atiende a la interacción.

*Participantes no ratificados:*

Oyente: espectador de la interacción.

Fisgón: atiende en secreto a la interacción.

En un esfuerzo por precisar estas categorías, Levinson (1988) propone una aproximación basada en los siguientes criterios: (1) transmisión (propiedad de los que enuncian el mensaje) y (2) origen del mensaje en función de: (a) el deseo de comunicarlo o (b) la capacidad de elaborarlo. En la franja de destino, distingue: (1) destinatarios explícitamente seleccionados (por ejemplo, mediante el uso de segunda persona, vocativos, gestos o miradas), y (2) aquellos que están dispuestos de modo que pueden recibir el mensaje ("link-channel"). Como explicaré más adelante, estas precisiones resultan esenciales en la caracterización de algunas posiciones específicas del h.s.

Como sostiene Goffman, un **cambio de posición** implica:

"una transformación en la alineación que tomamos respecto a nosotros mismos y a los que están presentes que está relacionada con el modo en que articulamos la producción y recepción de los enunciados. Un cambio en nuestro posicionamiento constituye otro modo de hablar sobre el encuadramiento de los acontecimientos." (1981:128)

Estas modificaciones son habituales en cualquier interacción y se producen incluso durante la producción de un mismo enunciado (Levinson 1988:193).

También Oswald Ducrot ha negado la "unicidad" o identidad única del sujeto de la enunciación, según la cual la persona que habla se encargaría: (1) de la actividad fisiológica necesaria para la enunciación, (2) de la actividad intelectual subyacente (formación de un juicio, elección de las palabras, aplicación de las reglas gramaticales y discursivas), y (c) de asumir los compromisos que todo ello implica.

Según este modelo, la persona que enuncia: "tengo hambre" es la misma que articula el enunciado, la que se identifica con la primera persona y la que asume plena responsabilidad respecto a lo afirmado. Sin embargo, y tal y como señala Ducrot (1986), la cosa se complica en el caso de enunciados más complejos. La intervención: "Así que yo soy un imbécil; pues bien, ¡espera un poco!", dicha después de recibir un reproche identifica al "locutor" como productor de la intervención y como persona designada por el pronombre "yo". Sin embargo, no se puede afirmar que el locutor comulgue con el primer enunciado; en realidad, lo menciona para señalar a su interlocutor como fuente del mismo. En suma: es posible que el responsable del enunciado no coincida con el hablante efectivo. Igualmente, algunas enunciaciones no son el producto de una subjetividad individual; tal es el caso de los "enunciados históricos".

Según Ducrot, el carácter *polifónico* de los enunciados es parte de la significación lingüística. Así como el locutor-enunciador viene normalmente marcado por la primera persona<sup>11</sup>, existen marcas que indican el desdoblamiento de estas dos figuras. Ocurre en los casos de repetición o eco imitativo tan comunes en las burlas:

- A      no me gusta la sopa ((*tono infantil*))  
B      no me gusta la sopa ((*parodiado*)) ¡Pero que quejica eres rica!

Como tendré ocasión de explicar en el cuarto capítulo, también la ironía se produce como efecto de la fragmentación entre la figura de locución y un personaje (real o ficticio) tachado de absurdo o ridículo. Ducrot lo explica en los siguientes términos:

"Hablar de manera irónica equivale, para un locutor L, a presentar la enunciación como si expresara la posición de un enunciador E, posición que por otra parte se sabe que el locutor L no toma bajo su responsabilidad y que, más aún, la consi-

---

11      Exceptuando aquellos enunciados que están en estilo directo.

dera absurda. Sin dejar de aparecer como el responsable de la enunciación, L no es homologado con E, origen del punto de vista expresado en la enunciación." (215)

Existen lenguas en las que estos desdoblamientos están gramaticalizados.<sup>12</sup> La mayor parte de estas partículas, conocidas como *evidenciales* ("evidentials"), discriminan los roles de transmisor y fuente del enunciado. En Japonés, "kana" indica que se habla a una misma al tiempo que se invita a escuchar a los demás; "kashira", en cambio, identifica lo dicho como un monólogo que excluye de manera explícita a cualquier oyente potencial.

Otros fenómenos como el *discurso referido*, la utilización de "intermediarios" y los distintos tipos de mención establecen formas específicas de intersubjetividad.

También desde la etnografía del habla se ha comenzado a observar la diversidad en los posicionamientos intersubjetivos. En esta línea se sostiene que, en algunos contextos culturales, se producen formas de "autoría" transcendente no asignables a sujetos concretos; los oráculos en Seneca (una de las lenguas iroqueses) estudiados por W. Chafe (1993) apuntan la existencia de un origen de la palabra externo al acontecimiento comunicativo. Dios es la única figura responsable de lo que —por boca de los hablantes (en este caso, animadores)— se escucha durante estos encuentros. Esta autoridad remota está marcada en el discurso por medio de fórmulas de la tradición oral: modelos prosódicos, marcas epistémicas de certeza, construcciones sintácticas, etc.

Puede ocurrir, así mismo, que una relación de autoría respecto a un enunciado no conlleve necesariamente un compromiso con las consecuencias de la enunciación. La "escapatoria" a un episodio de *vacile* mal encajado consiste

---

<sup>12</sup> En estas lenguas, papeles como los de autor, destinatario o portavoz aparecen marcados por medio de afijos, sufijos o lexemas específicos. En la lengua amerindia *Kwakiutl*, cuatro sufijos indican la base epistémica de una afirmación (Levinson 1988:185-186): (1) - ?la = "se dice/rumorea"; (2)- emsku = "como te dije anteriormente"; (3) -xent = "evidentemente, existen evidencias que lo muestran" y (4)-eng.a = "de un sueño".

precisamente en afirmar una distancia —auténtica o no, creíble o inadmisible— con lo que se acaba de decir. En este sentido, el “derecho” a apelar a la significación “auténtica” de las palabras está sujeto a condiciones que exceden la asunción pública de un papel actancial determinado.<sup>13</sup> En las burlas, la instigadora puede expresar su “inocencia” (“era una broma”); otra cosa muy distinta es si se acepta esta pretendida desresponsabilización.

La cultura occidental ha enfatizado durante mucho tiempo la autonomía de la intencionalidad individual en el lenguaje; todo, claro está, dentro de los límites que marca el apaciguamiento de la vida pública. De este modo, los límites a la “soberanía” verbal se instituían en actos que, como la *difamación* o la *calumnia*, atravesaban el umbral de la enunciación individual autorizada para quedar sujetos a sanciones de carácter legal. En el ámbito jurídico que atañe a estas actuaciones, se presta atención no sólo a la intención sino a la *aflicción* infligida sobre la persona a la que se dirigen los enunciados. Antes de analizar cómo son afectados los destinatarios en el h.s. caracterizaré algunas de las alineaciones más comunes.

### 3.2. Papeles actanciales en las burlas

En uno de los escasos trabajos en los que se alude específicamente a la orientación de los participantes durante la acción de burlarse de alguien, Philips (1975) establece una segmentación de roles que aquí represento en el siguiente cuadro:

---

<sup>13</sup> En el contexto de Samoa, las cosas ocurren de otra manera. Los individuos pueden ser acusados y sancionados por el efecto de sus palabras. No vale —sostiene Duranti— con eximirse de la autenticidad de lo dicho. Hablar es un acto público que no concierne a la conciencia individual sino al conjunto de los sujetos implicados.

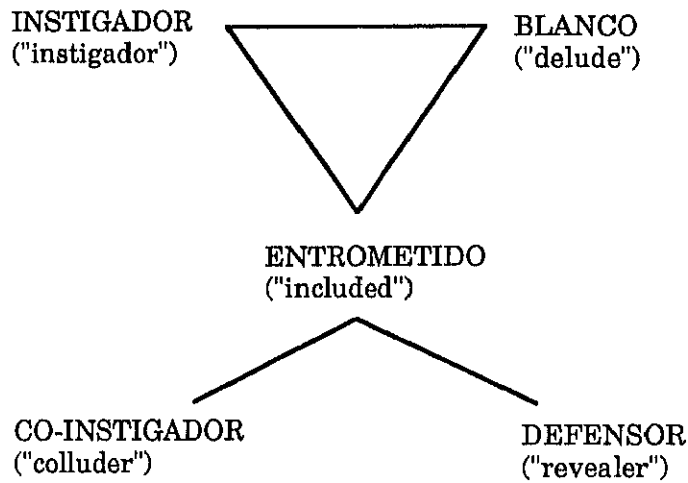


figura 1. Participantes en las burlas.

El **instigador** es el sujeto que propone la primera burla, aquel que re-define la conversación y la encuadra en un plano humorístico. El **blanco** es de entre todos los participantes el destinatario de la burla, la persona de la que se aprovecha el instigador para crear humor. Existen, además, otros participantes que se inmiscuyen en la burla al tomar partido públicamente. Unos, los **co-instigadores**, se confabulan con el instigador y otros, los **defensores**, se sitúan de parte de la "víctima".

Si observamos el episodio en 4Esp (an. 489) veremos que Cristina comienza a tomar el pelo a Antonio una vez éste ha afirmado que es capaz de oír el ruido que hacen las hormigas al moverse (77). C actúa como instigadora y asigna a A el papel de blanco. Más adelante y a medida que la burla se expande, el resto de las participantes (Tina, Lola y Antonio<sup>2</sup>) deciden tomar partido como co-instigadoras, convirtiéndose de este modo en aliadas de la persona que inició el incidente. Puede ocurrir, como en este caso, que la actividad del resto de las co-instigadoras sea pareja a la de la primera instigadora; sin embargo, existen fragmentos en los que la incitación no aparece tan repartida y es solamente una la persona que lidera la actuación produciendo la mayor parte de las burlas. En 21Ing.b, se produce una distribución contraria según la cual uno de los partici-

pantes se decide a intervenir —en esta ocasión en calidad de “defensor”— sin alcanzar el protagonismo de la instigadora y la blanco.

La instigadora es autora de la broma y es, asimismo, la persona que la anima públicamente. Reúne en su persona los papeles de “autora” y “locutora”. Sin embargo, y como ya he señalado anteriormente, la instigadora no suele comprometerse directamente con el sentido de lo dicho. Es la destinataria la que interpreta lo dicho y la que decide, en última instancia, cómo tomarse la instigación a la que se ve sometida. En principio, tiene derecho a “mosquearse”, pero, a no ser que se trate de una burla especialmente hostil, la bromista difícilmente admitirá ser responsable de la hostilidad que se le imputa; en caso de conflicto, será la primera en insistir en que sus palabras carecían de la fuerza de una amenaza.

La acción de instigar en broma suele ser implícita y el éxito de la misma depende en la mayor parte de los casos de que la “víctima” caiga en la cuenta del juego que se pretende sin por ello romper el encuadre humorístico de los acontecimientos.

Además de estos roles actanciales básicos (instigador-blanco-entrometido), existen otras posiciones elementales. El **espectador** es el sujeto que presencian la interacción en tanto participante ratificado sin inmiscuirse en la misma.<sup>14</sup> Freud fue el primero en subrayar la importancia de este papel en una actividad de carácter público como es la de bromear; el espectador es la persona que evalúa la actuación desde una cierta distancia, constituye una mediación fundamental a la hora de solventar posibles diferencias.

---

14 Algunos etnometodólogos mantienen que los mecanismos que ordenan la interacción no se ven afectados por el número de individuos en un encuentro; el sistema de turnos de palabra, por ejemplo, incluye la posibilidad de un número indeterminado de participantes y carece de especificaciones concernientes a los papeles actanciales (Sacks, et. al. 1978). Sin embargo, un análisis detallado permite observar que el papel de espectador acarrea complejos procesos sociodiscursivos tales como la exclusión, la formación de equipos, el arbitraje en caso de conflicto, etc. Estos procesos son fundamentales a la hora de comprender algunas secuencias en las que se somete a discusión el estatus de la actividad o de los participantes dentro de la misma (C. Goodwin y M. Goodwin 1990). Muchas de las interacciones entre dos partes son, en realidad, múltiples en el sentido de que su diseño toma en consideración la presencia de otros agentes, aunque estos no participen activamente en el intercambio.

Cualquier participante ratificado puede ser instado a tomar parte en la actuación bromista. Entrometerse responde a una iniciativa personal, sin embargo, una puede verse involucrada sin quererlo en virtud de una maniobra de las otras partes. Existen distintas estrategias por las que un miembro de la audiencia es incluido en un episodio de burla. Si volvemos sobre el fragmento C8F —reproducido más arriba— veremos que en la acción de meterse con Elsa, en realidad, Yianis se está metiendo con las personas que atienden al diálogo entre ambos. De esta manera, y mediante un enunciado dirigido a Elsa, se instiga a unas personas que hasta el momento se limitaban a presenciar un encuentro entre la chica con la que van y un conocido (amigo de ella).

A pesar de que el blanco es el destinatario directo de la tomadura de pelo, es frecuente que el instigador busque apoyos entre los presentes. En el siguiente fragmento, Mellony —ofendida por un comentario que presupone la exclusión de las mujeres y también la suya, lógicamente— me toma el pelo dirigiéndose a terceras personas; :

C10M (an. 466)

197C I'm thinking about my male friends

\*198M but, just can't [(-----) (risas)]

199C [but I haven't, I have none! ((*riéndose*))]

\*200M she said, I'm thinking about my **male** friend, like well just count us out  
((*riéndose*)) leave us out of it, go on ((*se refiere a las mujeres*))

201C and ehhhh

202D you're trying to think on one

203 (risas)

204Z have you come up with an example?

205 (risas)

206C no, I have some examples

207M (risas), he's mean ((*refiriéndose a D*)) horrible ((*a Cristina*))

Este tipo de estrategia en la que se involucra a terceros es útil en dos aspectos: por un lado, permite una “exposición” pública de la “víctima” y por otro,



incluye al resto de los agentes en la actividad al hacerles destinatarios directos del enunciado. En efecto, interpelar a un oyente cualquiera ("pero, ¿estáis oyendo lo que dice?") es un modo de hacerle partícipe de lo que está ocurriendo.<sup>15</sup>

J. B. Haviland (1986) nos ofrece un excelente ejemplo de una actuación bromista en la que el instigador consigue después de varios intentos complicar a los oyentes ratificados pero no involucrados. Un grupo de agricultores de Zinacantán preparan el ritual de la cosecha.<sup>16</sup> Xun de once años, hijo de uno de los agricultores (Romin), escucha silencioso cómo transcurren los preparativos. En un momento dado, Mario (el único participante que no es indio) bromea con Xun y le ofrece a su hija en matrimonio. Afirma haber escuchado cómo su padre había manifestado su anhelo de tener una cuñada.

La secuencia se compone de enunciaciones dubitativas en las que se cuestiona la formación del chico y su capacidad de trabajo ("Debes aprender a leer y escribir, eso es lo que me parece"). Los comentarios adquieren un tinte sexual y patriarcal cuando Mario alude a la necesidad de "probar" a su hija ("pero deberás primero probarla para ver si merece la pena"). El resto de los adultos tratan de reconducir la conversación a la cuestión que les ocupa en ese momento; sin embargo, termina por prevalecer el deseo del instigador por "enredar" a todo el mundo en el asunto. Después de varias interferencias, Mario consigue implicar al resto de los contertulios, a excepción del chico.

"Xun no está en una posición de responder, a pesar de que Mario le facilita entradas características de las bromas y los juegos en las interacciones Tzotzil. En cambio, el resto de los *adultos* toman el testigo, y se inmiscuyen en un combate con Mario. En su condición de simples espectadores, no han sido atacados directa-

---

<sup>15</sup> En 4Esp., se observa una estrategia equivalente; Antonio trata de mezclar a los participantes ratificados. Cuando éste afirma oír a las hormigas y Cristina le toma el pelo (77), él insiste y pide la opinión del resto de los participantes (80) que de este modo quedan incluidos en el debate. Esta pregunta ("se oyen a las hormigas, ¿vosotros no las oís?") es recibida con carcajadas de incredulidad. Pues bien, a partir de ese momento toda la actividad conversacional se centran en "hacer rabiar" al blanco inicial.

<sup>16</sup> Para un análisis detallado sobre la actividad de bromear en Zinacantán pueden consultarse los estudios de Victoria Reifler Bricker (1976). La autora alude asimismo a los duelos verbales.

mente por lo que sus palabras son *intencionales pero mediadas*. Viajan a través del pequeño Xun. A menudo, tal y como he explicado, toman la forma de palabras *puestas en su boca*." (271)

Es el padre de Xun, en particular, el que se hace cargo del "contraataque" e insta a su hijo a entrar en el juego de socialización ("¿Por qué no le respondes?, ¿Acaso soy un bebe?", "¿Me tomas por un bebe?, ¡dile eso!").<sup>17</sup>

En opinión de Haviland nos hallamos ante la paradoja de un destinatario que no es destinatario (Romin), de un interlocutor que no responde (Xun) y de oyentes que, a pesar de los esfuerzos del "atacante", optan por no entrometerse. Como veíamos en un fragmento anterior (C8F), Xun decide no hablar; esto no impide que las palabras fluyan a través suyo. El chico es la mediación necesaria para el juego. A falta de respuestas de su parte, otro —un adulto— tiene el derecho/deber de devolver las pullas y demostrar cómo se encauza una actuación competente.

Pero esto no es todo: las implicaciones sociales de esta clase de actuaciones son muchas pues es en ellas —entre otros muchos lugares— donde se juegan las relaciones sociales. La tensión entre el mundo blanco y el indio están presentes en el intercambio de pullas; nos encontramos ante un capataz blanco que, en un ambiente indio, expresa su estatus diferencial. Por su parte, el indio trata de poner coto a las aspiraciones de un individuo ajeno al entorno indio que, además, ocupa el escalafón más bajo en la jerarquía blanca. Este freno cumple de paso un fin inmediato que consiste en reforzar los lazos familiares.<sup>18</sup> Es preciso observar que al suplantarse la voz de su hijo, Romin hace suyo un ataque que, en realidad, le atañe indirectamente. El sostén y el adiestramiento —propios del vínculo

---

17 Se trata de un fenómeno muy extendido en la socialización humorística. Yo misma lo he empleado con mi sobrino de cuatro años. Cuando le "pincho" en presencia de su madre o su tía, éstas le muestran el camino: "dile: tonta Cristina, que no sabes". Para un análisis específico de las estrategias de socialización en el humor pueden consultarse los trabajos de Schieffelin, Eisenberg y Miller, en: Schieffelin y Ochs (1986).

18 No hay que olvidar que en el contexto matrimonial, el yerno queda bajo la autoridad del padre. Romin, por su parte, recuerda a Mario que para casarse hace falta una dote y que si no hay dinero por medio, su oferta es tan buena como nada.

parental— se convierten en las claves que permiten dar un sentido a la presente simulación.

El episodio referido demuestra que en un encuentro pueden existir condiciones, digamos prefiguradas, que determinen los papeles que cada cual toma o asigna en el juego de "hacer rabiar" y que se actualizan en la interacción. El rango social pero, también el sexo pueden ser elementos de peso a la hora de enredarse en una actuación humorística.

El estudio de Spradley y Mann (1975) sobre los "cocktail bar" muestra claramente cómo los vaciles entre "barman" y camareras pasan, una y otra vez, por las mismas rutinas; rutinas que vienen a consolidar las asimetrías de carácter sexual y laboral. La siguiente interacción ilustra a las mil maravillas el modo en el que los hechos discurren normalmente:

"George está ocupado hablando con un cliente cuando Joyce entra en el bar. Está sedienta y desea una *coca-cola* pero espera pacientemente a que advierta su presencia. En un momento dado, él la ve y se vuelve a preguntarle qué quiere. "Bueno, y ahora qué quieres? ¿No ves que estoy ocupado en una conversación importante?"

"Bueno, si te vas a poner tan desagradable, entonces no te lo diré" contesta Joyce. Hace una pausa y añade, "Quiero una *coca-cola*." George pone un vaso en un extremo de la barra y lo llena con unos centímetros de *coca-cola*, entonces vuelve a la conversación simulando (él y su amigo) ignorar a Joyce. Ella insiste:

"Tengo sed. ¿Es eso todo lo que me vas a poner?"

"Bueno, no puedo ir por ahí poniendo *coca-colas* gratis a todas las camareras, sabes. ¿No es cierto, Bob?" Bob asiente. "Puede que te ponga una *coca-cola* si me dices todo lo que me quieres" añade George.

"oh, pues por valor de unos veinticinco céntimos si me llenas el vaso" contesta Joyce, repitiendo el precio de la bebida. George sonríe y después de llenar el vaso de mala gana continúa hablando con Bob" (90-91).

Un episodio ciertamente jugoso en el que se puede contemplar el patrón que determina el vínculo humorístico: el barman comienza a burlarse de la camarera tomando al cliente como aliado. Tal y como observan los autores, en el

mundo del cocktail bar una "buena" camarera es aquella que encaja las bromas y sabe salir al paso con ingenio y atrevimiento. Si todo transcurre como "debe", los clientes aplaudirán los reveses asentados por ellas. Si, por el contrario, la camarera se muestra reacia a seguir el juego, tanto el barman como los clientes la tendrán por una extraña, una mujer ajena al ambiente de "camaradería" y "jocosidad" confeccionado, naturalmente, para su propia diversión.<sup>19</sup>

Naturalmente, los encuentros informales que se recogen en este estudio no responden a un modelo tan clausurado y consistente como el del cocktail bar.<sup>20</sup> Se asemejan, en mayor medida, a las interacciones analizadas por Deborah Tannen en el conocido estudio sobre la cena de Acción de Gracias, donde se bromea de manera espontánea e intermitente y donde los participantes se distribuyen *in situ* los papeles actanciales. El intercambio de posiciones es lo habitual; tanto es así que en un mismo episodio pueden darse tres o cuatro cambios de alineación sin que se produzca un enquistamiento evidente en las posiciones sostenidas. Si volvemos al episodio en C10M —reproducido unas páginas más arriba— detectaremos varios momentos de alineación: Mellony pasa de jugar el papel de instigadora en (198) (ni siquiera co-instigadora) a desempeñar el de aliada de la persona con la que inicialmente se había metido en (207); todo ello sucede en once intervenciones. Esta ductilidad en el acoplamiento intersubjetivo viene a constatar la ausencia de una determinación por parte de los interlocutores de desarrollar una actuación amenazante, es decir, de reírse *a costa* de alguien.

### 3.3. Alineaciones generales

<sup>19</sup> Quienes conozcan la comedia de situación norteamericana "Cheers" habrán tenido ocasión de contemplar la animación de este tipo de intercambios.

<sup>20</sup> Bien es verdad que en el plano interpersonal existen *estilos y posiciones individuales* a la hora de bromear y que estos pueden, además, estar influenciados por el estatus de los participantes. Algunos individuos suelen adoptar el papel de instigadores mientras que otros son incapaces de tomar iniciativas semejantes. Existen personas que acuden habitualmente al mismo tipo de estrategia para bromear. Se ha afirmado, en este sentido, que el humor de las mujeres es cooperativo mientras que el de los hombres tiende a la ridiculización y a la puesta en evidencia. También se da el caso de que determinados colectivos, se tiende a "vitimizar" a la misma persona de manera repetitiva. Pues bien, todas estas cuestiones merecerían un análisis más detenido en el plano individual; un análisis que como expliqué en la introducción, se aparta de los objetivos fundamentales del presente estudio.

Distinguiré tres formas fundamentales de alinearse durante una tomadura de pelo: (1) el alineamiento dual, (2) el alineamiento inconsistente y (3) aquel en el que todos los participantes se sitúan del mismo lado.

La **alineación a dos bandas** tiene lugar en las burlas, el baloncesto y en la mayor parte de los acontecimientos conflictivos. Los participantes y el propio "afectado" se sitúan (o son situados) de un lado u otro; de parte de la instigación o junto al blanco. De producirse esta distribución, la destinataria actúa o hace que actúa en su defensa. Paul Drew (1987) describió este tipo de comportamiento de contestación al que llamó "po-faced"<sup>21</sup> con todo detalle.

Tal y como observa Drew, los destinatarios de estas burlas responden seriamente de modo recurrente, y esto lo hacen a pesar de reconocer la intención juguetona que guía la intervención a la que responden. En lugar de "seguir la corriente", los blancos insisten en desmentir y corregir la versión que circula sobre ellos. Veamos un ejemplo; se trata de un caso al que ya he hecho referencia y en el que alguien afirma poder escuchar los movimientos de las hormigas<sup>22</sup>:

4Esp. (an. 491) (*el episodio se inicia en 73*)

103C oigo como que están levantando mi cuerpo, bua ((*hace movimientos como de levantar un peso*)), uno dos bua ((*riéndose*))

104P [(risas)]

105C [(risas)]

\*106A [pongámonos serios (risas)]

107C una, dos y tres (risas) y todas las hormigas bua (risas)

\*108A yo oigo las hormigas cuando estoy despierto, cuando me duermo no oigo ni dios [ya pueden vomitar o hacer lo que quieran ((*antes se ha hablado de cómo Lola se levantó a vomitar*))]

109T [(risas)]

---

21 Drew discute la elección del término "po-faced" que, según él, evoca una actitud de tipo solemne y poco dada a la apreciación humorística; la imagen es la del rostro grave y serio. La actitud es la contraria a la risueña.

22 Otra secuencia de las mismas características se produce en O1A (an. 467). También aquí, la destinataria trata de mostrarse seria a pesar de que termina por reírse ella misma ante el rumbo que toma el intercambio.

- \*110A me meto en la cama y me quedo así calladito y tal [para dormirme=  
 111P [(risas)  
 \*112A =oigo a las hormigas, vamos hombre  
 113T pero si las hormigas son muy silenciosas  
 \*114A no las oi-, no las oigo en- enn la madera de los armarios

De acuerdo con Drew, una manifestación “po-faced” (de “pretendida seriedad”) no equivale a tomarse las cosas en serio. Se trata de un comportamiento paradójico que puede verse como una manera de estimular el juego y que, indudablemente, puede responder a un deseo de insistir acerca de cierta versión de los hechos que se estén tratando.

La **alineación inconsistente** —ejemplificada anteriormente— se repite con relativa frecuencia. La argumentación caótica e inconsecuente, la fluctuación temática y la desfocalización continua son las pautas que orientan estas ocurrencias. El pasaje en el que se habla de la desaparición del agua del río (C4F an. 456) pertenece a esta categoría. En él, David es el único que —en su calidad de instigador— actúa con cierta consistencia; el resto vacila entre lanzar pullas, mostrar confusión, hacerse los ofendidos e intentar seguir el hilo de la provocación.

El tercer modelo es el de la **alineación global en la neutralidad**. Como demuestra el siguiente fragmento, es frecuente que lo que comienza siendo una burla focalizada (i.e., dirigida a una persona en particular) acabe —tras algunas intervenciones— en una instancia de lo que he dado en llamar *desvarío* según la cual, el conjunto de las implicadas se inventan una historia ficticia o, como en el próximo fragmento, un sonsonete. Obsérvese que la propia blanco colabora en esta tarea.

S1A (an. 470)

- 1R vale, te diremos hola desde la-  
 2C ah, es verdad, si pasáis por allí, porque claro, el recorrido es por mi ventana, entonces si pasáis, paraos y:: decidme algo  
 3R para fastidiarte  
 4A Cristi:::na ((*tono infantilizado*))



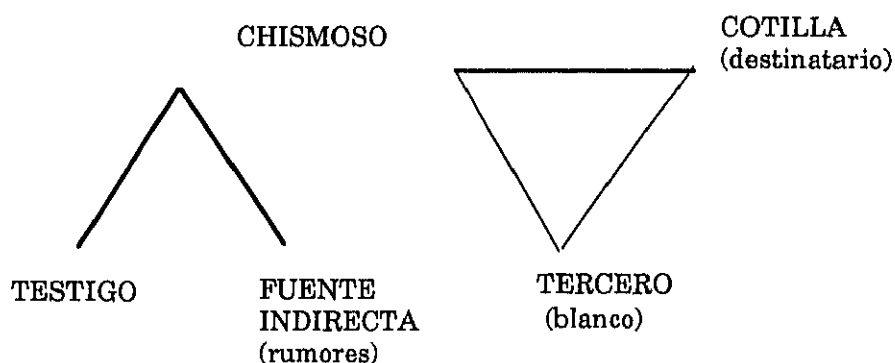


figura 2. Esquema intersubjetivo en los cotilleos.

El **chismoso** es el sujeto que informa y evalúa al prójimo en virtud de lo que ha conocido sobre éste directamente (por lo que el blanco ha dicho o hecho en su presencia) o indirectamente (a través de un rumor). Si bien el chismoso reproduce o elabora la información sobre el blanco, normalmente no llega a reconocerse como último responsable de lo que afirma, que tiende a imputar al blanco o a una fuente de su confianza. La distancia que media entre el chismoso y sus argumentos es el efecto de ciertas técnicas discursivas que pueden agruparse del siguiente modo: (1) técnicas que subrayan la inseguridad e imprecisión de la información:

21Ing. c (an. 483)

- (13) "we don't talk about the last affair of Karen with whoever..." (imprecisión de la fuente; se baja el tono de voz)
- (58) "he's quite nice, I mean, I talked to him a couple of times" (evaluación atenuada por falta de evidencias)
- (49) "she seems to be really happy"
- (55) "I haven't seen enough to be able to tell" (se reconoce la falta de evidencias)
- (75) "the funny thing is that they probably don't even have sex"
- (78) "it's not impossible though"
- (58) "like- she is like completely, like in a-, like in a clo::ud" (enunciación dubitativa)
- (19) "... because you couldn't give a (continental) fact, I mean, a:: what- what do you say about what's going on between them?"



y (2) técnicas de reparto de la responsabilidad:

21Ing.c ( an. 481)

- (12) "but we are talking about people who are impacting on us, I mean, we are talking about Mohammed and David" (se incluye a los destinatarios como agentes de la evaluación)
- (14) "we look at them and we think oh good, they are so mushy..."
- (24) "... did you see them at the party?" (inducir la evaluación de los destinatarios)
- (26) "they were like this at the party ((*gestos de caricias*))"
- (38) "...I wanna kiss you but rather leave it..." (discurso referido, parodia y suplantación)
- (83) "not until we marry darl"

Gracias a estas técnicas de mitigación de la responsabilidad, la persona chismosa, en caso de verse contrariada, contará con una salida digna que no la haga aparecer ante los demás como una mentirosa. Esto resulta de una gran utilidad cuando lo que se difunden son rumores, es decir, noticias a las que no se ha tenido acceso directo. El fragmento 21Ing.b reproducido más arriba ilustra este fenómeno; en él, la chismosa se hace eco de una información que le llega "de oídas".

Si el chismoso es **testigo** de los acontecimientos tematizados (los que cuenta y evalúa) tratará de exponer su visión sobre los hechos como si ésta fuera la consecuencia lógica de la actuación del blanco. Para ello se invoca o, como en el siguiente ejemplo, se instituyen todas aquellas opiniones que se suponen compartidas:

21Ing.c (an. 481)

- \*14M [not, precisely, I mean, we look at them and we think oh good, they are so mushy, [but it's not that I'm a friend with Karen and I'm=
- 15Z [(risa) ((*bajando el volumen*))
- 16C [(risas) ((*contenida*))
- 17M =coming and saying to you, a:::, [you know

- 18C [by the way (risas)]
- 19M by the way, you know what Karen said to me? and Karen said this, because you couldn't give a (continental) fact, I mean, a:- wha- what do you say [about what's going on between them?, OK they look pathetic=
- 20Z [(risas) ((*bajo*))
- 21M =and they look completely mushy
- 22C [(risas)]
- 23Z [pathetic (risas)]
- \*24M they **do**, did you see them at the party?

Para el chismoso, el destinatario o **cotilla** cuenta como un aliado casi seguro; entre ellos se establece un vínculo de *confabulación*. De este modo, antes incluso de que el cotilla llegue a valorar lo dicho, el chismoso ya habrá dado por sentado que existe una sintonía en la evaluación. Ahora bien, la complicidad no se alcanza, al menos no siempre, sin una negociación previa; el destinatario no siempre da por buena la visión del chismoso sin antes someter el asunto a un cierto examen.

Pues bien, ya se comulgue desde un primer momento con lo presentado o se plantee la necesidad de una discusión, se habrá entrado de manera efectiva en el juego del cotilleo; dicho de otro modo, si se acepta hablar a espaldas de alguien da igual lo que se diga, una ya está involucrada en un cotilleo. Lo demás —los acuerdos y desacuerdos que existan sobre el tema— pasa a un segundo plano. Puede ocurrir que tanto el chismoso como el cotilla traten de atenuar su responsabilidad con respecto a lo referido, en cualquier caso no podrán eludir el hecho de haberse implicado en esta clase de intercambio.

La ruptura o negativa a aceptar los términos en que se *encuadra* la actividad sólo se producirá cuando alguno de los participantes rehuya implícita o explícitamente hablar de terceros. Esto, naturalmente, es lo peor que le puede pasar a un cotilla, mucho peor que enfrentar el desacuerdo de su interlocutor. En realidad, esto último es muy recomendable si tenemos en cuenta que tiene el efecto de hacer proliferar el cotilleo. Rehusar una propuesta de cotillear equivale

a cuestionar el *derecho* de unos y otros a contar y evaluar las actuaciones ajenas, es decir, a inmiscuirse en los asuntos de terceras personas.

Existe un principio implícito en el cotilleo que hace necesario un acuerdo sobre el derecho fundamental a murmurar. Este derecho se justifica de distintos modos: por el impacto que las acciones de las que se habla tiene sobre los interlocutores o por el nivel de información y/o evidencias que estos hayan adquirido y aportado sobre la cuestión. Si un asunto concierne a la chismosa (o ésta así lo manifiesta) o si sabe lo suficiente como para contarlo tiene, en principio, más derecho a cotillear que si ninguna de estas condiciones se cumplen.

Sin embargo, el **derecho a hablar de terceros** no es algo que se tenga o de lo que se carezca sin más, sino que puede adquirirse (o perderse) en el curso del intercambio. Es frecuente que, antes de entrar en materia, los participantes sometan a discusión este mismo derecho aludiendo a: el carácter público o privado de lo que se dice; si incumbe o no a los implicados en la conversación; si se sabe lo suficiente; si las fuentes son fiables, etc.<sup>24</sup>

El derecho a cotillear se articula con otras dimensiones de la interacción, en particular con la *tematización* del asunto del que se hable. Legitimarse a la hora de elaborar una historia —ya sea en una anécdota, ya en un chisme— equivale a *cartografiar* la experiencia, esto es, a situar el lugar que corresponde a las prácticas, saberes y disposiciones de los sujetos, a definir las conexiones “adecuadas”, “legítimas” o “provechosas” para cada tema en las circunstancias precisas en las que se produce la comunicación. Como explicaré en el capítulo V,

---

24 Amy Shuman (1993) realiza un interesante análisis sobre peleas entre adolescentes en Nueva York. Podemos tomar sus observaciones como un modo de ilustrar el funcionamiento práctico de estos derechos. En una de ellas, una chica puertorriqueña de octavo curso, llamada Luisa, dejó de aparecer por el colegio durante una larga temporada. Un día sus amigas la encontraron por la calle y se enteraron de que Luisa se había casado y estaba embarazada. Más tarde, una de ellas, Leona, comentó este hecho en el colegio en presencia de otras dos chicas. Al día siguiente se extendió el rumor de que una de las amigas de Luisa iba a pegar a Leona. La causa de este desafío no era otra que haber infringido la obligación de no hablar del embarazo de su amiga. Leona *no tenía derecho* a hablar de un asunto privado que concernía a Luisa, no a sus espaldas y no ante personas extrañas.

la frágil línea que separa lo "público" de lo "privado", lo "personal" de lo "colectivo" o lo "normal" de lo "aberrante" se traza (y agencia) en ejercicios tan cotidianos como puedan ser hablar a espaldas de alguien.

Antes de concluir la presente reflexión sobre la organización de los cotilleos me gustaría señalar algunas características específicas de los *cotilleos graciosos*. Este tipo de actuaciones suele descansar sobre una inclinación evidente a contravenir las pautas anteriormente descritas. En este sentido, reírse a expensas de una persona ausente se transforma en un desvarío, en una sarta de especulaciones "ilegítimas" (por carecer de evidencias, por no incumbir, por falsedad manifiesta, etc.) que no se someten a ningún ejercicio de "mitigación" y/o "justificación". Un fragmento de este tipo de cotilleos lo encontramos en el episodio de 21Ing.c, reproducido en la página 156.

## **5. La organización como forma de intervención en las tomaduras de pelo**

### **5.1. Organización global del episodio**

La organización de una tomadura de pelo difiere —como he indicado en el primer apartado— de la de otras actividades, como partidas de cartas, discusiones o interacciones llamadas "de tribuna". El análisis de la organización de estos episodios tiene como fin determinar las secuencias que los componen: las intervenciones de las que constan y la articulación de unas con otras. La composición de estos elementos constitutivos en episodios discretos se ha dado en llamar *organización global* de un episodio ("overall organization"). Según los etnometodólogos, la existencia de un patrón global en el desarrollo de una actividad permite a los sujetos proponer y reconocer los tipos de actuaciones más elementales que se producen en su entorno sociocultural. Como afirman J. Heritage y J. M. Atkinson (1984):

"al examinar el habla, el analista se enfrenta de manera inmediata a una organización que se implementa turno a turno y mediante la cual se sostiene sistemáti-

camente la comprensión intersubjetiva de un contexto que se manifiesta públicamente y que está sujeto a una actualización incesante.” (11)

Como expliqué en el primer capítulo, cada actividad de habla concreta está constituida por una trama de enunciados que, a su vez, se engarzan en secuencias. Las secuencias adquieren sentido gracias a su contigüidad espacio-temporal y a su acoplamiento sociodiscursivo. Por ejemplo, si a una amenaza (“Te vas a enterar”) le sigue una carcajada (emitida por el mismo sujeto) —a no ser que pensemos que estamos en presencia de una iniciativa de sadismo manifiesto— entenderemos la enunciación como una advertencia risueña poco grave y parcialmente inconsecuente. Otra cosa sería, si observáramos a nuestro interlocutor agitar el puño y mirarnos con cara de pocos amigos, o si después de lo dicho profiriera un insulto o un chillido. Puede ser que, a pesar de todo, nos asustemos y sintamos miedo de lo que pueda ocurrir a continuación, que sintamos —en definitiva— la *fuerza* de una amenaza. Si esto sucede y el enunciador advierte esta reacción —bien porque digamos algo, bien por nuestros gestos o movimientos— y no estaba en sus planes provocar semejante respuesta, tratará de tranquilizarnos de algún modo, por ejemplo, haciendo manifiesto el sentido “auténtico” de sus palabras (e.g. “era sólo una broma”). Pues bien, esta representación del acontecimiento —simplificada en extremo—según ese entrelazamiento de micro-incidencias que acabo de explicar, da una idea general del modo en que se componen e interpretan los flujos discursivos al tiempo que evidencia la necesidad analítica de una aproximación multidimensional.

Este tipo de perspectiva analítica —tomada del análisis de la interacción y sistematizada en un conjunto de principios como puedan ser la disposición de pares adyacentes o las pautas de coherencia y cohesión en el discurso— resulta de una gran utilidad para analizar el humor de situación. Ahora bien, esta manera de proceder se topa con limitaciones evidentes a poco de comenzar el análisis. Si la comunicación fuera algo previsible, si se efectuara invariablemente a partir de la aplicación de tramas conversacionales como las descritas en la literatura etnometodológica, los problemas de orden práctico —malentendidos,

incomprensión, subversión y rechazo de los códigos, apropiación estratégica, tergiversación, etc.— quedarían al margen del sistema como también quedarían al margen las prácticas conversacionales de alcance local o cultural (pensemos por ejemplo en el papel —a la hora de conversar— que juega el silencio en algunas culturas). La *pragmática de los acontecimientos* en la que se empeña este estudio contempla estas cuestiones no como fenómenos marginales del proceso comunicativo sino como hechos básicos para entender la producción e interpretación situada de los enunciados.

Se puede retomar, en este sentido, las reflexiones sobre la comunicación insumisa con las que abría esta tesis. Desde una perspectiva de análisis de la interacción judicial se puede estipular un patrón general de tipo *pregunta-contestación* para los juicios. Si nos atenemos a este patrón poco podremos decir de la singularidad del caso que nos ocupa; la ruptura “injustificada” y deliberada del patrón nos devuelve una anomalía que inevitablemente ha de cuestionar el modelo de partida. A la pregunta le sigue el silencio *elocuente*, la interrupción de la comunicación —nada que tenga que ver con la ignorancia, la duda o la constatación de algo previamente dicho—; el “derecho al silencio” es reconquistado desde lo concreto de la situación e irradiado con imaginación a un conjunto indeterminado de situaciones afines. Sobre estas cuestiones de performatividad autónoma e imprevisible —referidas al caso particular del humor situado— volveré más adelante.

Retomemos ahora el asunto de la articulación general de la actividad verbal en función de la configuración de secuencias. La organización de la actuación humorística dispone de mecanismos compositivos a los que ya he aludido: secuencias específicas como las pre-secuencias o los pares adyacentes, bloques temáticos, turnos de palabra, técnicas de introducción, expansión y cierre, etc.

Hasta el momento he asumido que los episodios de burla constan de dos segmentos contiguos: (1) un ataque no-serio o instigación y (2) una contestación que según he explicado podría aparentar seriedad o “hacer como si” fuera seria. A

las propiedades de estos segmentos y sus formas de concatenación aludiré más adelante, observemos entre tanto que existe una intervención que precede al "ataque" y que sirve de pretexto ("butt") a la iniciativa de mofa. El **pre-texto** funciona a modo de origen o razón de ser de la burla. El turno siguiente, es decir, la instigación de guasa, suele articularse de modo risueño o terminar en una carcajada, aunque esto dependerá de los estilos de burla de cada cual. Los siguientes son dos claros ejemplos del entramado simple *pre-texto-burla*:

C7F (an. 460)

10I (-----) enjoy the present [PRETEXTO]

11H Oh, don't give us this Scandinavian existentialism here, (0.2) please  
(risas) [BURLA]

24Ing. (an. 488)

198S romance, [romance is so important [PRETEXTO]

199C [romance

(0.4)

how do you know Satinder, you haven't had any? [BURLA]

En el primer ejemplo, Hans descalifica lo dicho por Ingrid aplicándole la designación despectiva y caricaturesca de "existencialismo escandinavo". En el segundo, Cristina echa en cara a Satinder no saber de lo que está hablando; a la reflexión de Satinder en torno a lo amoroso le sigue una puntualización de desautorización por desconocimiento.

En principio, cualquier enunciado puede transformarse en pretexto de una tomadura de pelo; del mismo modo que no podemos predecir la aparición del ingenio, no hay modo de saber cuándo a un enunciado le seguirá una pulla. Podría pensarse que el pretexto deja, de algún modo, *desprotegida* la imagen del locutor (su "cara"), sin embargo, la diversidad de los turnos previos a la burla desmiente cualquier conclusión tajante en este sentido.<sup>25</sup>

<sup>25</sup> Existe, entre los hablantes, la intuición de que determinados comentarios facilitan o "ponen en bandeja" la consecución de una burla. Cuando los interlocutores se conocen desde hace tiempo pueden, hasta cierto punto, prever la actuación de la otra

La **primera pulla** es fundamental en la extensión del evento; establece los términos de la oposición que servirá de espina dorsal al resto del episodio. Asimismo, el **primer turno de contestación** —similar en muchos aspectos al empleado en las confrontaciones conflictivas (Grimshaw 1990)— presenta una gran diversidad formal y de contenido. Su fuerza ilocutiva es la del desacuerdo, la crítica, la corrección, la censura o el insulto, pero —todo ello— en el marco pertinente del juego humorístico. Los efectos perlocutivos que suscite dependerán de la interpretación de los enunciados y de la aceptación (total o parcial) o rechazo del incidente en tanto actuación humorística.

Como explicaré en el último capítulo, el “ataque” se refiere a algún aspecto que incumbe directamente al blanco en el entorno inmediato de la comunicación. Puede aludir a su ropa, a su modo de hablar, a sus opiniones o a cualquier asunto —más o menos íntimo, más o menos trascendente— que se elabore en términos “personales”.

Obsérvese el contraste entre esta secuencia simple y la estructura “(pre-secuencia) preparación-golpe” que veíamos en el caso de los chistes. La expansión de esta secuencia originaria es habitual, así como su engranaje *a posteriori* con otras intervenciones. En general, una burla no fructifica cuando: (1) se produce algún problema de recepción, (2) la destinataria y/o la audiencia no entienden los enunciados, y (3) la destinataria y/o la audiencia entienden los enunciados pero deciden ignorarlos en su condición de “propuesta para el humor”. Esto último puede ocurrir bien porque no les parezcan graciosos, o por otros motivos (por ejemplo, que trate un tema tabú). Si esto sucede, es decir, si la iniciativa humorística no obtiene respuesta, la burla queda reducida al estatus de mera



propuesta sin que consiga precipitar la generación de un suceso colectivo.<sup>26</sup> Uno de los criterios —de carácter compositivo— que demuestra la apreciación de una incitativa humorística es, precisamente, el hecho de que se expanda.

Normalmente, la instigación humorística va dirigida a una persona en particular y es ella la que produce una contestación. El ejemplo aludido del "existencialismo escandinavo" (C7F, an. 460) permite apreciar este tipo de estructura; en él, la blanco opta por "seguir la corriente" a su contertulio:

- 12C (risas)  
13I well [ACEPTACIÓN]  
14H yeah, you have to live the moment, tomorrow we are gonna die  
[CONTINUACIÓN DE LA BURLA]  
15I yeah [ACEPTACIÓN]  
16C tomorrow we are gonna work a lot  
17I well, no big deal (-----)  
18H the past is gone, tomorrow is always one step beyond, whatever, something like that [CONTINUACIÓN]  
19I yeah [ACEPTACIÓN]  
20H yeah [SECCIÓN DE CIERRE]  
21I well  
22H anyway  
((cambio de tema))

Tanto las *continuaciones* como las instigaciones subsiguientes pueden tomar distintos rumbos. En el fragmento precedente, las intervenciones de continuación parten únicamente del instigador original y desarrollan el mismo asunto siguiendo una línea argumental coherente. Hans profiere una sucesión de comentarios en los que se ilustra mediante la parodia el supuesto "existencialismo escandinavo": "hay que vivir el presente, mañana moriremos", "el pasado ha que-

---

persona. En este sentido, se puede apuntar una previsibilidad relativa en la identificación del pretexto. Por otro lado, si un asunto se tematiza repetidamente de modo humorístico puede ocurrir que su introducción facilite o de pie a una actuación humorística subsiguiente.

<sup>26</sup> Es preciso subrayar que esto mismo puede suceder con una propuesta de *reenmarque* serio de la conversación. Así, en O1A (an. 469), el intento de Hans en (67) de reconducir la interacción con seriedad es ignorado por el resto de los participantes.

dado atrás, el mañana es siempre un paso adelante". Por su parte, Ingrid opta por una continuación de escueto asentimiento: "vale", "lo que tu digas" que expresa una actitud de no darse por ofendida y de dejarle "largar" hasta que se canse. La tentativa de "incorporación" temática en (16) pasa desapercibida.

A los modelos de alineación explicados les corresponden estructuras secuenciales específicas. Así, la alineación a dos bandas se desarrolla a lo largo de turnos en los que se intercalan enunciados que profieren las dos partes. Si se considera el fragmento 4Esp. que va desde (73) hasta (114) (an. 490) se observa una instancia de organización de oposición alterna a dos bandas.

La estrategia de "pretendida seriedad" discurre según dos opciones: (1) aquella en la que se "sigue la corriente" (ilustrada más arriba) y (2) aquella en que se "hace como si" una se sintiera ofendida aunque se trate de un fingimiento evidente. En 4Esp., el blanco —acosado por el conjunto de los participantes— opta por "sacar la cara" por sí mismo: se entretiene en explicar su versión de los hechos e insiste en varias ocasiones en tratar el asunto de manera seria. Exactamente el mismo tipo de actitud que ya caracterizara Drew en su análisis de las respuestas "po-faced".

Para Drew existe una diferencia sustancial entre *reconocer* que se está tomando parte en una actividad de burla y *(de)mostrar* tal reconocimiento. En efecto, que la destinataria responda seriamente no significa forzosamente que se haya ofendido o que carezca de sentido del humor. Por el contrario, puede estar incitando —mediante este seguimiento paradójico— una contrapropuesta por parte de sus interlocutores. Aunque se capta una falta de seriedad en lo que se dice, existe según Drew una parte de la actuación que merece una puntualización. Cuando se "hace de rabiar" a alguien se evidencia el deseo de establecer una ofensa poco veraz; como explicaré en el último capítulo se construye y/o señala una aberración con la que se trata de identificar al blanco. Se le da a entender, por ejemplo, que es descuidado, ineficaz o que carece de la competencia que hace al caso. Éste advierte que se le achaca este "comportamiento aberrante" y —a

pesar de no dar crédito a la imputación— *experimenta* la necesidad de hacer alguna aclaración al respecto.

"En la medida en que los destinatarios reconocen que la identidad/actividad normal es la que les es propia (normalmente así lo han manifestado en intervenciones previas), les es posible reconocer que este es el motivo básico por el que se les achaca una desviación. Y ahí reside el sentido de que las burlas estén lo bastante cerca de la realidad como para contener un elemento hostil, o al menos, lo bastante cerca de la realidad como para dar motivos a los receptores para poner las cosas en claro mediante respuestas de tipo "po-faced" a las burlas". (247)

Considero válido este análisis respecto a un buen número de situaciones pero no respecto a todas; no si —como explicaré— resulta que se *desea* o *reivindica* la aberración imputada. A pesar de todo, el enfoque de Drew recoge una idea fundamental: la continuación de una burla puede, a su vez, producirse como un fingimiento de seriedad que responde a ciertos aspectos vulnerables, inciertos o ambiguos de la pulla.

Pasemos ahora a otros tipos de réplicas; para ello, podemos fijarnos —una vez más— en el desarrollo de los conflictos. Samuel Vulinich (1990) en un estudio sobre las discusiones verbales distingue las siguientes estrategias de respuesta: (1) uno de los implicados cede a los argumentos del contrario produciendo una intervención de asentimiento; (2) interviene un tercero que, en virtud de cierta legitimación, zanja la discusión; (3) se alcanza un compromiso, normalmente una parte hace algún tipo de concesión que es aceptada por la otra (4) se produce una salida no consensuada en la que una parte abandona el debate y cambia de tema y (5) se produce una retirada explícita en la que se señala lo estéril de la discusión y/o la falta de una disposición negociadora.

Vulinich advierte que, en algunos encuentros, los hablantes optan por determinadas estrategias en detrimento de otras. En las disputas familiares por él estudiadas abundan las terminaciones no consensuadas sobre aquellas en que se produce un sometimiento a la perspectiva paterna.

Estas estrategias de desenlace —aunque con un sentido distinto— pueden servirnos para analizar los episodios de vacile. Los engranajes más frecuentes consisten en: (1) seguir la corriente (CF7 o 24Ing. 198-203), (2) negociar o llegar a un compromiso fingido (24Ing. 220-232), y (3) terminar de forma no consensuada. El siguiente fragmento ilustra esta última estrategia:

C2F (an. 455)

27C I always wanted to learn tango, [just tango

28D [you (-----)]

29C tango must be, I mean, to dance well, must be very difficult

30D oh, it is Cristina, yeah

31 (risas)

32M [but-

33D [I don't think you could manage it very well [TURNO DE INSTIGACIÓN]

34 (risas)

35C ohhhhh [RECHAZO]

((cambio de tema))

En (33), David manifiesta abiertamente lo que en (30) permanecía implícito: que Cristina carece —en su opinión— de las aptitudes necesarias para bailar el tango. La intervención en (35) indica desacuerdo, aquí, rechazo de la imputación de incompetencia. La transición temática se produce sin una resolución clara en ningún sentido.

El siguiente cuadro, en el que se recogen alineaciones y disposiciones de secuencias, da una idea aproximada de los contornos de la actuación de vacile. La caracterización de los tipos de enunciados —según los efectos contextualizados de sentido que producen— será el tema a abordar en el capítulo cuarto.

SECUENCIA	ENUNCIADOR	TIPO DE ENUNCIADO
pre-texto	blanco	-----
primer turno de burla	instigador	instigación
contestación	blanco (u otro participante alineado)	rechazo, aceptación ("seguir la corriente"), desestimar la instigación o contraataque
proyección	implicados (instigador, blanco o entrometidos) en una alineación a dos bandas, inconsistente o global	rechazo, aceptación, desestimación o contraataque.
cierre	implicados (o un tercero)	aceptación, compromiso o salida no consensuada

**figura 3.** cuadro de la organización de las tomaduras de pelo.

Las iniciativas verbales que contribuyen a la expansión de una secuencia simple de burla se engarzan dando lugar a composiciones más complejas. Si en la tomadura de pelo, el primer turno de instigación sigue a un pre-texto seriamente encuadrado, en los vaciles y —por supuesto— en desvaríos y cotilleos, la intervención jocosa puede tomar como pre-texto una tomadura de pelo anteriormente proferida. Cuando esto ocurre nos hallamos ante un enredo que prolifera formando secciones y subsecciones subordinadas.

Estos encadenamientos subordinados pueden prolongarse a lo largo de varios turnos de palabra tal y como ocurre en O1A entre (59) y (71) (an. 469; el episodio se inicia nada menos que en (34)). El segmento de habla considerado comienza cuando Iván emplea la intervención en (59) ("se han organizado movimientos en torno a las causas más sorprendentes") para revelar una lectura paradójica (movimiento vs. estasis) de la misma: un comentario que presupone una contradicción en los términos (60; "no exactamente, no en torno, no en torno a la

estasis", 62; "¡estasis total!, ¡de inmediato!). Pero aquí no acaba todo; el episodio continua así:

- 67H    yeah, there is a stasis, eh, movement in evolution  
 \*68Y    is it? oh, I guess there is, actually I guess there is a big stasis movement  
 69C    (risas)  
 \*70Y    yeah, it's called entropy  
 71    (risas)

Cuando Hans —como geofísico que es— trata de retomar seriamente la cuestión de la estasis y el movimiento, Iván le corta afirmando que la paradoja de un movimiento-inmóvil es posible; construye entonces una especie de acertijo que brinda como solución el concepto de entropía ("es cierto, creo que si existe un amplio movimiento en torno a la falta de movimiento... si, se denomina entropía"). Se trata de una culminación ciertamente curiosa que recorre los siguientes momentos: (1) se hace rabiar a alguien por un comentario contrario al cultivo de bonsais, (2) se desvaría en torno a un posible movimiento social en favor de esta causa, (3) se advierte de forma ingeniosa la existencia de una contradicción entre "movimiento" y "estasis", (4) se intenta debatir seriamente sobre esta contradicción y (5) se establece un enigma ingenioso sobre la contradicción en el que se introduce el término "estasis".

El siguiente podría ser un modo —un tanto esquemático— de representar el engranaje de estas inferencias ingeniosas a partir de una secuencia de vacile:

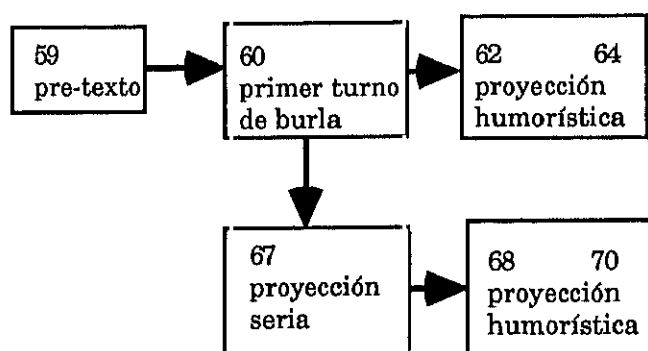


figura 4. Recorrido del episodio en O1A.

Pasemos a otro fragmento; se trata de una secuencia de desvaríos:

4Esp.

1T anda que::, cuando te dio el salpullido aquel, que te pusiste como un monstruo [PRETEXTO]

2A ((*se ríe por lo bajo*))

3T qué horror

(0.5)

4C no quería ni venir ((*el médico*)) [(risas), y dice aquella? no ((*riéndose*))]

5L [(risas)]

6P la de-, el monstruo (0.2) del Mar del Norte? ((*riéndose*))

7L bueno bueno es que- [fue horrible, cómo me puse, qué horror

8C [el monstruo del Mar del Norte ((*riéndose*))]

\*9P de ahí salió la película ((*riéndose*))

10C efectivamente (0.3) la famosa de Spielberg, el famoso monstruo del Mar del Norte, [la- la previa a Parque Jurásico, que luego le inspiró mucho=

11L [(risas)]

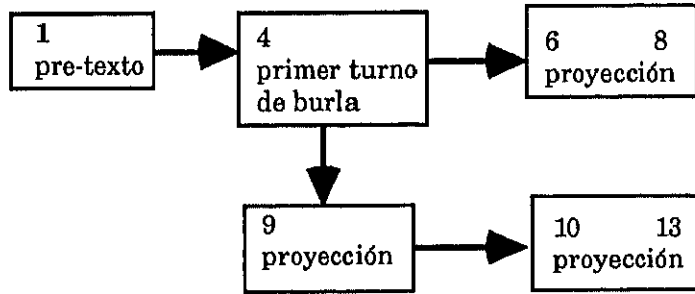
12P [(-----)]

13C =no? para hacer Parque Jurásico, [pa los monstruos

14P [(risas)]

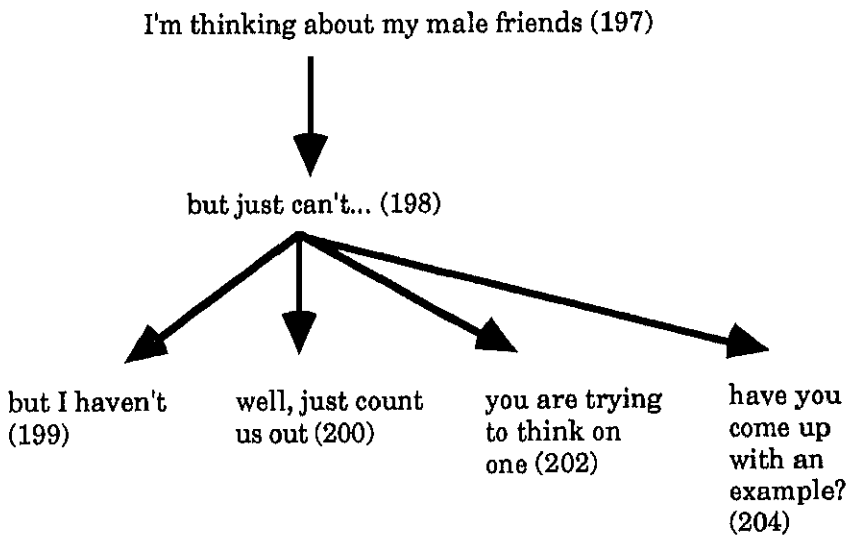
15L pues sí sí

En (4) se produce una alusión jocosa en la que se expresa la negativa del médico a atender a Tina. Después de esta intervención se desencadena una sarta de intervenciones ingeniosas —entre (6) y (8)— en las que se fantasea acerca de la identidad “monstruosa” de la blanco. A partir de este motivo se produce una expansión en la que se asocian los términos “horror”, “monstruo” y “monstruo del Mar del Norte” (este es el nombre de la calle en donde vive Tina) a la película recién estrenada de Spielberg en la que también aparecen unos monstruos. Para dar cuenta de estas concatenaciones propongo el siguiente cuadro:



**figura 5.** Recorrido del episodio en 4Esp.b.

No todos los episodios de h.s. se encadenan formando secuencias subordinadas. En C10M (an. 466) entre (197) y (207) se produce una sarta de instigaciones al mismo nivel, es decir, coordinadas de forma paralela. Todas las intervenciones en este fragmento son continuación directa de la tomadura de pelo inicial en (198) y todas van dirigidas a la misma blanco:



**figura 6.** Recorrido de la tomadura de pelo en C10M.

En (198), Mellony pincha a Cristina afirmando que ésta carece de amigos varones, una idea que —aunque con distintos sentidos— marcará la totalidad del fragmento. Para Mellony la afirmación de Cristina merece una burla ya que olvida intencionalmente a las amistades femeninas. Para los participantes



varones, en cambio, el pretexto se refiere a la imposibilidad de la blanco de pensar en los varones como amigos y no como amantes.

La utilidad de todas estas estrategias de engarce y expansión de secuencias es fundamental tanto en lo que atañe al *savoir-faire* humorístico como en lo referente a las intenciones y consecuencias inmediatas y no inmediatas de la actividad humorística. A todo ello me referiré cuando hable de la dimensión interpersonal de los episodios de humor situado.

## **5.2. Instigación y contestación. El problema de la organización preferente**

Una de las críticas fundamentales al análisis de la conversación concierne a la descripción de los llamados “pares adyacentes” (p.a.) como secuencias localmente reguladas, i.e., enlazadas turno-a-turno e independientes del contexto. Según Sacks, Jefferson y Schegloff (1978), la ocurrencia de un tipo de turno (e.g., una invitación, un saludo, el “ring” del teléfono) permite prever la intervención que ha de venir a continuación; ésta, a su vez, regulará lo siguiente y así sucesivamente. El efecto de la regulación “local” (“turn-to-turn basis”) consiste en tratar de comprender en todo momento lo que está ocurriendo para decidir qué hacer a continuación. Con respecto a la descontextualización del modelo, los autores sostienen lo siguiente:

“Dado que la conversación puede acomodarse a un amplio orden de situaciones, dado que es un vehículo de interacciones en las que operan personas con diferentes identidades y diferentes grupos de identidades, dado que es receptiva a diversas combinaciones, y dado que es capaz de vérselas con un cambio de situación dentro de una situación, tiene que haber un aparato formal en sí mismo descontextualizado, y que en virtud de su carácter descontextualizado pueda, en su capacidad de operar a nivel local, ser receptivo y mostrar su receptividad hacia diversos parámetros de la realidad social en un contexto local.” (1978:10)

Recordemos que un **par adyacente** está formado por una serie de turnos constreñidos secuencialmente de modo que la ocurrencia de la primera parte del

par crea automáticamente una sección en la que ha de aparecer la segunda parte. Pares adyacentes son: pregunta-respuesta, saludo-saludo, acusación-defensa, halago-minimización (quitar importancia) e invitación-contestación. Una invitación hace pertinente una respuesta que podrá ser de aceptación o de rechazo; cada una de ellas hará posible una continuación y así —turno a turno— irán engarzándose las intervenciones.

La ausencia de la segunda parte de un p.a. se interpreta como una ausencia *elocuente*; los participantes la advertirán y la interpretarán. No responder a una acusación, por ejemplo, induce inmediatamente a pensar que se acepta la falta imputada. Ésta, naturalmente, sería una interpretación posible entre otras.

Para Goffman la existencia del p.a. se justifica por la propia “racionalidad” del diálogo, es decir, por la necesidad de saber si se ha comprendido y cómo lo que se acaba de decir y por la necesidad de mostrar que se ha recibido y entendido el mensaje. Pues bien, dados estos requisitos fundamentales, es posible entender, según él, por qué a una pregunta le sigue una respuesta (1981:263).

De hecho, la utilización de la primera parte de un p.a. no sólo determina la continuación que ha de venir sino que además sirve para seleccionar quien será el próxima candidata a intervenir. Al dirigir una invitación a alguien se elige a dicha persona como próximo hablante. Este mecanismo verbal suele ir acompañado por otros recursos de apoyo como son el uso de apelativos, miradas, gestos, etc.

Ya S. Levinson (1983) criticó la concepción original de los pares adyacentes debido a que imponía condiciones demasiado restrictivas sobre lo que había de constituir una continuación adecuada a una primera parte. También fueron objeto de discusión las limitaciones en torno al posicionamiento inmediatamente posterior de segundas partes. Así, se vio que entre el primer y segundo turno podían introducirse otras intervenciones —a las que se llamo “secuencias de inser-

ción”— y que la consecuencia de esto era la acumulación de primeras partes para su posterior conclusión acumulada. En estos casos, sostiene Levinson, no estamos ante un sistema que se regula localmente sino ante pares que evolucionan en cadenas subordinadas. Goffman (1981) también apuntó algunas dificultades del sistema localmente regulado e identificó —aparte de las secuencias de inserción y de las “laterales”<sup>27</sup>— otro tipo de intervenciones intercaladas que no dependían de los requisitos del sistema de turnos de palabra o de la estructura de pares adyacentes sino de otras condiciones de orden pragmático. Goffman se refería concretamente a las secuencias que se expanden por motivos que, como la cortesía, ordenan la territorialidad (en el caso de las intromisiones), la cordialidad, la modestia o la formalidad (en los “intercambios rituales”).

Pero aquí no acaban las críticas; en cuanto a las segundas partes, Levinson advierte que la continuación a una pregunta, además de una respuesta, puede consistir en una indicación de ignorancia, un deseo de no contestar, un desplazamiento de la pregunta hacia otra persona o una refutación de las suposiciones implícitas en la pregunta; pues bien, todas estas continuaciones —y otras totalmente imprevisibles— son perfectamente posibles. Deborah Schiffrrin (1988) sugiere algo similar al hablar de las primeras partes de los p.a. y afirma que la restricción que una pregunta impone sobre el turno siguiente puede ser compartida por otros “movimientos” iniciales como, por ejemplo, los enunciados declarativos.

Un concepto, el de “pertinencia condicionada” venía a paliar estos y otros problemas. De acuerdo con este nuevo criterio, la enunciación de la primera

---

<sup>27</sup> El término *secuencia lateral* (“side sequence”) fue acuñado por Jefferson (1972) para referirse a los turnos (normalmente preguntas) que tienen como objetivo clarificar lo dicho anteriormente. Para ella, este tipo de secuencias consta de tres partes: un turno declarativo, otro en el que se pone de manifiesto la incomprensión y un turno final de aclaración. La diferencia entre éstas y las secuencias de inserción reside en que en las laterales la primera parte no es un par adyacente. Además, no existen expectativas sobre cómo o quién ha de finalizar la secuencia. Debido a que el primer y último turno no forman un par —como es el caso en las secuencias de inserción— queda pendiente el problema de cómo volver al punto donde se abandonó el asunto central. Esta tarea de retomar la actividad que se estaba desarrollando ha de ser solventada mediante estrategias específicas (Coulthard 1977:72-4).

parte de un p.a. hace *pertinente y esperable* (pero no necesaria) la aparición de la segunda parte; si ésta no apareciera no estaríamos ante una secuencia mal formada o incoherente —como se afirmaba en el primer modelo— sino ante una emergencia significativa. Lo que enlaza ambos segmentos no es, por tanto, una regla que determina la *correcta* formación del discurso, sino la generación de una serie de expectativas.

Existen, además, otro tipo turnos conectados no tan estrechamente como los p.a. para los que el advenimiento de un segmento no precisa de la ocurrencia de otro sino que la hace idónea o recomendable.<sup>28</sup> La consecuencia inmediata de esta flexibilización del modelo conversacional es la práctica desaparición del concepto de par adyacente, una vez privado de su especificidad inicial. En este punto, Goffman propone retomar una noción difusa como pueda ser la de **movimiento** (cf. 90): unidad conversacional mínima que incluye tanto las secuencias previstas por el sistema como aquellas que están reguladas por constricciones de tipo pragmático o sociodiscursivo, entre ellas el seguimiento argumental y las pautas de cortesía.

La serie instigación-respuesta —característica de las tomaduras de pelo— habría de ser analizada de acuerdo a nociones como la de movimiento. La enunciación de un ataque ya sea serio o humorístico hace pertinente —a diferencia de la relación absolutamente impredecible que se establece entre pre-texto y turno de burla— algún tipo de contestación aunque ésta no se produzca de forma inmediata. Burlarse de alguien consiste precisamente en pinchar, azuzar y estimular algún tipo de posicionamiento y de contestación (en el sentido de Goffman).

---

<sup>28</sup> Este es el caso de las *ratificaciones* ("assessment") estudiadas por C. Goodwin y M. H. Goodwin (1992) según las cuales a una evaluación le sigue de manera opcional un enunciado que corrobora lo dicho. Pueden consultarse también las reflexiones que hace Levinson a este respecto (1933:338). Goffman (1981) observa que los enunciados declarativos reciben respuestas de un modo similar a como lo hacen las preguntas; las llama *contestaciones* ("responses") para diferenciarlas de las respuestas (a preguntas) que no serían más que un tipo específico de contestación. Goffman apunta, asimismo, que no todas las contestaciones son verbales; segmentos extralingüísticos como gestos, acciones, etc. pueden componer contestaciones adecuadas (1981:283-4, véase también Schefloff 1981). También son posibles otras continuaciones verbales que, como las auto-contestaciones, son proferidas por la misma persona que produce la primera parte del par.

Cómo se conteste a los juegos humorísticos depende, en muchos casos, de procesos socioculturales o microsociales como los que determinan qué está bien o mal visto o con qué tipo de estrategia "contestataria" una va a salir mejor parada. Durante el periodo en que recogí todos los acontecimientos conversacionales que aquí se discuten, era constante blanco de bromas relativas al hecho de estar grabando. En la que reproduzco a continuación y, en general, ante el hostigamiento al que me veía sometida esporádicamente, tomé la decisión de llamar la atención lo menos posible sobre el asunto de la grabación y sobre mi condición de observadora-participante<sup>29</sup>; esto se ve claramente en las estrategias comunicativas que —sin ninguna reflexión previa sobre lo que aquí avanzo— me vi impulsada a diseñar. Estrategias que tratan o bien de desviar la atención hacia otro foco temático o bien de hacer "encajar" —sin provocar una ruptura del marco humorístico— la imagen intrusiva de la grabación.

C8F (an. 461)

((C enciende la grabadora))

1C now you can say whatever you want [PRE-TEXTO: ENTRADA PÚBLICA DE LA GRABADORA EN LA CONVERSACIÓN]

\*2F no I can't

\*3K no he can't, you see, Cristina you are using our conversation for your **own** personal aims, [that (-----) the entire thing [ATAQUE 1]

4 [(risas)]

5C I know [ACEPTACIÓN 2]

\*6K see, I can't look up [this thing without realizing that there's a= [ATAQUE 2]

7C [but you don't mind [ACEPTACIÓN 2]

\*8K =tape recorder recording every word I'm saying ((*acercándose mucho a la grabadora*))

---

<sup>29</sup> Pretensión con la que no debí alcanzar el propósito esperado a juzgar por las bromas recibidas. En una relación jocosa —sin firmar— sobre el alumnado del "college" se podía leer lo siguiente: "Vega, Cristina. Gives her research as the excuse for going around recording people's conversations. Little does anyone know that it is going to be used to blackmail people once they become famous (as all Cambridge students obviously do)". El asunto del "chantaje" se convirtió en un "clásico" en lo que respecta a las grabaciones. Afortunadamente, este proceder tan llamativo no era motivo de interrupciones serias —hecho que realmente hubiera hecho fracasar cualquier tentativa de recolección de material humorístico—, muy al contrario, contribuyó a generar uno de tantos repertorios: el de un comportamiento —la grabación de conversaciones— entre extravagante, inútil y malévolo.

Desde muy pequeños, se enseña a niños y niñas a responder a las instigaciones humorísticas; el fin de todo ello es la socialización en el humor. Una socialización que hace hincapié en todas aquellas estrategias comunicativas que permiten a los pequeños entender de qué va el asunto y “defenderse” de las agresiones, aunque éstas sean fingidas.

En relación a este tipo de observaciones, hay que señalar el hecho de que no todas las continuaciones se sitúan a un mismo nivel en cuanto a la preferencia. Para algunos autores, la diferencia entre la “organización preferente” y aquella que no lo es depende de condiciones estructurales que imprimen las intervenciones circundantes. Extrapolando la concepción lingüística de elemento “marcado” frente a “no marcado”, la preferencia siempre es más regular, simple, menos específica y, en definitiva, más asequible que las continuaciones estructuralmente complejas. Segundas partes marcadas incluyen demoras, prefacios, justificaciones y declinaciones de distinto tipo (Levinson 1983:335). De este modo, se establecen correlaciones entre la estructura y el contenido accional de los turnos; la contestación estructuralmente simple a una invitación es, sin duda, la aceptación ya que la negativa implica, en nuestra sociedad, el uso de excusas, dudas y justificaciones. Si a alguien se le culpa de haber hecho algo, lo más sencillo será negar que se sea responsable de semejante hecho; en caso contrario, habrá de ponerse en marcha algún tipo de estrategia de exculpación y/o disculpa (e.g., A: “pareces subnormal, no sé porqué has tenido que decírselo”, B: “mm” (bajando la cabeza) vs. “pues, no sé, me salió así, no sabía que decir”).

Esto es igualmente válido cuando se “hace de rabiar” a alguien; las segundas partes más complejas son aquellas en las que el blanco trata de defenderse, justificarse y/o contraatacar. Esto es exactamente lo que se desprende de la transcripción O1A (an. 467) sobre el cultivo de bonsais, un episodio que, sin duda, merece un análisis detenido. Desde el primer momento, Cristina trata de reivindicar su posición sobre los bonsais. A pesar de todo, las instigaciones de Hans van ganando peso entre los participantes: Yarka muestra su incredulidad ante los

comentarios de C, e Iván se suma a la actividad como co-instigador. Todas las veces que C toma la palabra, se aprecian todos los signos de segundas partes no preferentes: pausas, dudas y prefacios ("no, I have doubts", "no, I mean..."), expresiones que restringen el alcance de lo dicho ("I have doubts", "you don't take the position of the bonsai") y justificaciones ("these chinese women that they make them wear these very small shoes in order to have small feet..."). Si ahora comparamos estas operaciones con las que aparecen en C7F entre (10) y (20) o en C8F constataremos la complejidad compositiva de las contestaciones en que se "saca la cara".

Indudablemente, sacar la cara es siempre más complicado, pero ¿hemos de suponer que este tipo de segundas partes son menos preferibles que aquellas en las que el blanco acepta sin rechistar?, ¿es posible operar a partir de una abstracción de este calibre?

Tal y como advierte D. Schiffrin (1988), qué sea pertinente de un turno al siguiente y qué sea preferible entre opciones estructuralmente diferentes depende no sólo del contexto inmediato generado por el turno precedente, en función de la "implicación secuencial", sino de otros requisitos de carácter pragmático y sociocultural (270).<sup>30</sup> Considérense, a tal efecto, las instancias que indican *autodesprecio*. Mientras en el resto de las evaluaciones se estima preferible el acuerdo sobre el desacuerdo, el autodesprecio invierte esta tendencia general. En efecto, el autodesprecio privilegia el orden inverso, y ello a costa de una mayor complejidad compositiva.

---

<sup>30</sup> Sabemos, por ejemplo, que para la comunidad nativa que habita en la reserva Warm Spring en Oregón y precisamente por su modo de concebir la modestia y las relaciones entre mujeres y hombres, las mujeres jóvenes pueden no responder a una pregunta aun sabiendo contestar. Tal y como advierte Hymes, las normas de interacción de esta comunidad no precisan de un patrón pregunta-respuesta. En muchos casos, la respuesta surge hasta diez minutos después de que se formulara la pregunta, en algunos casos ni siquiera aparece o lo que aparece no guarda relación en el sentido en que los occidentales hablan de relación. Estas observaciones provienen de Hymes, "The Ethnography of linguistic institutions at Warm Spring", conferencia presentada en NWAIVE III, Georgetown University, 1974 y aparecen citadas en Goffman 1981:273.

Sin embargo, hemos de resistirnos a ver en el autodesprecio una excepción inherente al sistema conversacional, del mismo modo que hemos de resistirnos a ver los silencios a las respuestas como un incidente marginal. En consonancia con esto mismo, he observado un buen número de preguntas que se contestan solas y que, acaso, ni siquiera consten para la propia enunciadora como preguntas dignas de ser contestadas. La primera pregunta del próximo diálogo es tratada como un segmento de este tipo:

\*M     se puede repetir pollito? queda?

N     queda [queda

A                [queda

((M se sirve pollo))

Se puede ver que la resolución de la premisa (si queda o no queda pollo), resuelve automáticamente la interpelación de *buena educación* representada por la primera pregunta. El sentido automático de la resolución —tal y como muestra la perlocución— es la autorización (subrayando lo de *auto*).

De todo ello se infiere que la explicación de este tipo de fenómenos no reside en el sistema conversacional, al menos no tal y como se entiende desde una perspectiva etnometodológica descontextualizada. Como sugiere Goffman, la conversación procede según un equipamiento extremadamente flexible. Una consideración atenta del autodesprecio saca a relucir todas aquellas instancias en las que es tratado de manera humorística; por ejemplo, cuando se pretende estar de acuerdo con la persona que expresa autodesprecio. En este caso, son las condiciones locales de la situación las que permiten una interpretación no seria de este tipo de contestaciones, algunas muy convencionalizadas.

Considérese ahora el siguiente fragmento:

N     queréis un cafelito?

M     yo no

E     es que no quiero mezclar



((*el resto no contesta*))

\*N un café? y no empecéis con, ay no yo manzanilla, [ay no yo=

R [(risas)]

N =té verde, ay no- porque es café

M [yo poleo menta ((*riéndose*))

E [poleo menta

(risas)

Aquí, es la propia demandante la que ofrece una respuesta parodiada. En algunos casos, ni siquiera se produce la respuesta verbalizada:

((*procedo a filmar la escena*))

A Cristina, no tienes nada que hacer hija? ((*riéndose*))

(risas)

((*continúo filmando*))

Otra cuestión; según el modelo conversacional, primeras y segundas partes se entrelazan en función de las reglas compositivas. Esta concepción, como ya he dicho, opera de forma descontextualizada y no es *sensible* a condiciones de tipo argumental. No obstante, las instancias de humor —las no humorísticas también— hacen pensar todo lo contrario: las expectativas de continuación *dependen* del contenido de los turnos de palabra. Esto significa que cuando a una primera parte, digamos una pregunta, le sigue una respuesta que no se considera aceptable puede ocurrir que la pregunta se reformule en turnos subsiguientes hasta que el hablante reciba la contestación que *quiere, espera o desea* recibir. En C4F (an. 456) esta expectativa es el motivo que se utiliza para hacer rabiar. La “desaparición del agua del río” y la ausencia de una explicación medianamente convincente impulsa a la blanco a seguir inquirendo qué es lo que ha sucedido y al equipo instigador a reelaborar explicaciones del suceso a cual más disparatada.

Según muestran estos ejemplos, el acontecimiento humorístico —según su particular entramado de condiciones enunciacionales— estipula sus propias reglas de seguimiento conversacional.

Hasta el momento he dado por supuesto que tanto el pretexto como la intervención burlona se producen, cada uno, en un turno de palabra (si bien el episodio puede expandirse en intervenciones subsiguientes). Pero, con frecuencia esto no ocurre así y el engranaje de palabras no procede regularmente de un turno al siguiente (C6F entre (24) y (37). En el siguiente fragmento, todos se burlan de Christopher (K) y le acusan de querer “escurrir el bulto”; pues bien, el pretexto de esta instigación no ocupa un único turno sino toda una secuencia de inserción que transcurre, exactamente, a lo largo de cuatro turnos en los que se acumulan preguntas (al comienzo) y respuestas (al final).

C17.1 (an. 477)

- 1C OK, we- we have to make salad and pill potatoes, and pill onions, and a:,  
we better start, so-
- 2K amm, Cris- Cristina, one general (polished ----- to establish fairly soon  
here), should I be touching food at all or even [be in the [kitchen?  
[PREGUNTA 1]
- 3Z [reading?
- 4C [why? (0.2) why?  
[PREGUNTA 2]
- 5K oh no because I have this cold thing [RESPUESTA 2]
- 6C ahhhh, good excuse ((*riéndose*)) [(-----)=  
[BURLA]
- 7X [that's a bit (-----) (risas)
- 8Z [(-----) (risas)
- 9C =[that doesn't bother me
- 10D [(-----I feel terrible) ((*riéndose*)) [(risas)
- 11K [I'm quite- I'm quite  
willing to work provided everyone else doesn't feel [ehhh

La burla no se refiere, por tanto, al turno inmediatamente anterior sino al conjunto de la secuencia de inserción. Por otro lado, la contestación a la primera burla puede no aparecer inmediatamente después —tal y como prevé la formación de p.a.—, aquí no se produce sino después de varios turnos de instigación.

Todas estas vulneraciones —perfectamente aceptables y significativas— de la ordenación adyacente apuntan a lo mismo: la práctica de engarzar secuencias de h.s. se desarrolla de acuerdo a una amplia gama de estrategias. Los criterios que permiten decidir cuál es la estrategia más adecuada o sencillamente la que mejor se ajusta en cada momento depende del entramado de una multiplicidad de condiciones. Las expectativas culturales a la hora de emprender este tipo de actividades humorísticas señalan como preferente todo aquello que contribuye a hacer de la actuación un juego proliferante.

### 5.3. “Quedarse con alguien” turno a turno

A continuación, me ocupare de un conjunto de *mecanismos conversacionales* que, como las tomas de palabra, la interrupción o la inserción de carcajadas, contribuyen de manera decisiva a la acción humorística.

Se han descrito las siguientes **reglas de toma de palabra** (Sacks et. al. 1978, tomado de Levinson 1983:298. “E” representa al hablante en uso de la palabra y “P” al que se dispone a tomarla, “LT” significa lugar de transición):

**Regla I** - se aplica en el primer LT de cualquier turno

- (a) Si E selecciona a P en el turno en curso, entonces E debe dejar de hablar, y P debe hablar a continuación. La transición entre una y otra palabra se producirá en el primer LT después de haberse efectuado la selección de P.
- (b) Si E no selecciona a P, entonces cualquier otro participante puede auto-seleccionarse, siendo el primero en hablar el que gana el derecho a la palabra.
- (c) Si E no selecciona a P, y ningún otro participante se auto-selecciona de acuerdo con la opción (b), entonces E puede continuar hablando (aunque esto no se produce necesariamente).

**Regla II** - se aplica en los LTs subsiguientes

Cuando E haya aplicado la Regla I (c), entonces en el siguiente LT se aplicarán las reglas (a)-(c), y así sucesivamente en cada LT hasta que se produzca un cambio de hablante.

Estas reglas tratan de reproducir aquello que se observa de manera habitual en los diálogos cotidianos, a saber, que la gente trata de hablar por turnos (no todos a la vez) y de interrumpirse lo menos posible. La coordinación de las palabras prevé mecanismos tan peculiares cuando se trata de un diálogo como dar la vez o renunciar al propio turno de intervención. Desde luego, estamos lejos de aplicar estos mecanismos en todo momento ya sea por descuido, porque los desconozcamos o porque no nos dé la gana respetarlos.

En realidad, las personas que hablan se suelen interrumpir, levantan el tono de voz para seguir hablando, no logran escucharse bien, se saltan las veces pedidas e ignoran el hecho de que alguien lleve un buen rato "luchando" por intervenir. Todo esto es bastante frecuente, y aunque a la gente le pase desapercibido, lo cierto es que se cuenta con y saca provecho de ello. Prácticas de orden y desorden como éstas salen a la luz cuando alguien dice cosas tan chocantes como: "¿Me dejas terminar?" o "a mí también me gustaría decir algo al respecto".

Las instigaciones humorísticas suelen operar por auto-selección. En algunos casos, los bromistas "aprovechan" los mecanismos de selección previstos por el sistema como cuando la ocurrencia se inserta mediante un movimiento que proyecta una continuación.

C10M (an. 467)

211C I think we overrate it, ehhhh, sex, in comparison with other things we share  
[PRETEXTO]

212M m m m m m  
(0.3)

213Z well

214M we had this conversation

215C no? ((*dirigiéndose a David en clara alusión al comentario en (211)* ))

\*216D what are you suggesting? [BURLA]

\*217C I'm not suggesting anything ((*riéndose*)) [I'm just saying that we overrate  
sex [PO-FACED]

En (215), David es seleccionado para una próxima intervención y *aprovecha* esta oportunidad que se le ha brindado para extraer o asignar sobreentendidos a la intervención en (211); para él, decir que se sobrevalora el sexo significa inferir que esto no debería ser así y, por consiguiente, que la experiencia sexual debería situarse en un mismo plano junto a otras experiencias.

De todos modos, las burlas suelen responder a iniciativas de auto-selección, iniciativas que —como muestra el siguiente incidente— están perfectamente calculadas a la manera de los chistes enigma que veíamos en el capítulo primero:

C3F (an. 456)

1D can I ask you a question Cristina? [PRE-SECUENCIA: PREGUNTA]

2C mmm [CONSENTIMIENTO]

3D do you ever since listen to these tapes that you record and- [PREGUNTA 1: ATAQUE HUMORÍSTICO]

4C do you want to? [PREGUNTA 2: CONTRAATAQUE]

5D no [RESPUESTA 2]

6M (risas)

7D no, do you ever listen to them, or you just stick them in the box?  
[PREGUNTA 2: REFORMULACIÓN]

8C I stick them in the box [RESPUESTA 2: ACEPTACIÓN]

El uso de una *pre-secuencia* en este episodio alerta, de manera excepcional, sobre la posibilidad de una intervención humorística. Como explicaré en el capítulo IV, una iniciativa de apariencia cortés como es la de pedir licencia (mediante una *pre-secuencia*) para realizar una pregunta presumiblemente “delicada” sirve de hecho para optimizar el impacto de una intervención profundamente descortés en la que el instigador comunica de forma implícita una acusación (i.e., lo que hace la blanco responde a una tarea absolutamente inservible).

El modelo de *alineación global en la neutralidad* ofrece claros ejemplos de coordinación en la toma de palabra: la auto-selección de los interlocutores opera —tal y como prevé la regla I(b)— en los lugares de transición dando lugar a escasos solapamientos e interrupciones. Las intervenciones de los distintos participantes forman un todo coherente en el que destacan las relaciones de co-referencia, las ratificaciones y las contestaciones pertinentes (S2A).

A pesar de todo, la **interrupción** es uno de los mecanismos conversacionales más empleados en el h.s. A diferencia del solapamiento, la interrupción constituye un “movimiento” de carácter estratégico. El **solapamiento** se produce cuando dos personas hablan al mismo tiempo. La aparición de segmentos solapados está prevista en algunos momentos, como por ejemplo cuando da comienzo el diálogo o después de una larga pausa. Se conoce como *interrupción* la superposición de segmentos hablados cuando se contravienen las reglas de toma de palabra. La interrupción se resuelve cuando una de las dos personas consigue —gracias al aumento del volumen, la aceleración o cualquier otra técnica— seguir hablando a costa de la otra. Los siguientes fragmentos ilustran esta distinción:

S2A (an. 470) (interrupción)

33R ... no sé si me cabrá todo, porque en cuanto te pongas a [meter

\*34C [y los regalos, cla-

(risas)

C5F (an. 457) (solapamiento)

9C it's excellent, I mean, I do it very (0.1) LT [frequently ((*se refiere al hecho de irse a la cama tarde*))

\*10M [and then (-----) that frequent

that [it's normal (risas)

En el primer caso, la instigación se inicia cuando se sugiere que en la lista de cosas que Raquel ha de traer de Madrid, ésta debe introducir un regalo para la bromista. En el segundo, comienza cuando Mellony apunta un comportamiento “desviado”: acostarse tarde de manera habitual. Es interesante observar que en

ambos casos la persona que continúa hablando es aquella que ha introducido la tomadura de pelo; en este sentido, la jocosidad se impone —en este tipo de situaciones— sobre las intervenciones con pretensiones de seriedad. Los turnos que son objeto de interrupción o solapamiento fortuito son “reciclados” o reformulados en función del recién instaurado marco humorístico. A menudo, ante la vivacidad de la interrupción, caen directamente en el olvido.

Interrumpir —como muestra el siguiente ejemplo— constituye una de las mejores estrategias para intensificar el efecto de una ocurrencia ingeniosa.

C10M (an. 467)

231Z =sex is often a lot less intimate than-, than-, than-, you know than-

\*232C having coffee...

Mientras muchos estudiosos ven la interrupción y el solapamiento como dos de los “problemas” más graves de la coordinación conversacional (Schegloff 1987), los incidentes humorísticos ponen de manifiesto el rendimiento y la conveniencia de estas eventualidades (Schiffrin 1988:268).<sup>31</sup>

#### **5.4. Reírse para que se rían. Algunos apuntes sobre el papel de la risa.**

Terminaré el presente análisis de los aspectos compositivos del h.s. refiriéndome al ejercicio elemental de la risa que, como ya he dicho, nos sitúa en el umbral del complejo ámbito de la expresividad extralingüística. Reírse, al igual que permanecer en silencio, constituye una práctica elocuente; es el medio más evidente de mostrar que se ha entendido y apreciado el sentido de los enunciados.

Como observa G. Jefferson (1985), la risa en todas sus variantes no constituye una actividad vana y aleatoria sino que opera de acuerdo a ciertos principios

---

<sup>31</sup> En esta misma línea, Julia Goldberg (1990) advierte la necesidad de distinguir entre las interrupciones que funcionan como marcadores de poder y aquellas que se pueden considerar “neutrales”.

y cumple, la mayor parte de las veces, un cometido específico en el marco de la conversación (1985:156).<sup>32</sup> Para la autora, la progresión incesante de las carcajadas en un encuentro va unida a la aparición y profundización de sentimientos de tipo afiliativo, en particular, de la experimentación de *intimidad*. Cuando se produce una "intervención impropia" ("improper talk") —descortés, impropio, insolidaria, inmoral, etc.— como se suele decir, una "burrada", reírse es una manera de demostrar confabulación: entendimiento y sintonía en torno a cómo tomarse lo sucedido (1987:168). Un ejemplo de barbaridad coaligado con la risa podría ser el siguiente:

C10M (an. 463)

\*27C who want to-, on the first place **who** wants to be a friend with a man?

[(risas)=

28D [(risas)

29M [(risas)

La risa, observa Jefferson, es una expresión "pre-afiliativa" que puede acompañar a un enunciado. Se trata de una actuación que no funciona exactamente de manera indicial sino que *construye*, a través de su rica expresividad interna, un medio para la comunicación.

Además de práctica pre-afiliativa, la acción de reírse o de articular palabras de modo risueño es una estrategia de invitación (o más bien habríamos de decir de incitación):

"el propio hablante indica, riéndose él mismo, que la práctica de reírse es apropiada, acto seguido son los destinatarios los que se ríen." (Jefferson 1979:80)

La invitación a reír es uno de los medios —además de la entonación, los gestos y la imitación— con los que cuenta el bromista para indicar explícita pero extralingüísticamente su intención de hacer gracia. La invitación se realiza al

<sup>32</sup> Existe un contraste evidente entre esta manera de ver la risa y el sentido de "respuesta condicionada" que se le atribuye desde la psicología. Resulta interesante, además, señalar el modo en que Koestler intuyó este carácter (inter)activo de la risa.



término del enunciado pretendidamente gracioso. Se aplica en todas las formas del h.s.; los siguientes fragmentos de cotilleo y anécdota ingeniosa respectivamente ejemplifican su inserción:

V1/2 (an. 497)

\*24R Marina no estaba allí aposta pero se encontró- pero se encontró la cosa y oye  
((*riéndose*))

25 (risas)

((*Mar acaba de contar cómo siendo pequeña pidió a los RRMM una "nanci" y le trajeron una negra*))

C pero ¿por qué no te gustaba la nanci negra?

L hija porque no estaba acostumbrada

\*M porque no estaba acostumbrada a ver negros (risas) yo vivía en Moral de Calatrava (*riéndose*)  
(risas)

C y en Moral de Calatrava no- (*riéndose*)

\*M y- y más allá del rey negro que se pintaba (*riéndose*) (risas) no había visto otra cosa

La invitación no siempre se produce; es frecuente en el humor de tipo pragmático que la instigación se exprese en un tono circunspecto y que no se haga acompañar de ningún "guiño" extralingüístico. Sea como fuere, la risa tiene, por decirlo de algún modo, su momento: "punto de reconocimiento" ("recognition point"). Cuando se realiza una invitación, el punto se sitúa inmediatamente después de haber comenzado las carcajadas; si el episodio carece de invitación, el punto coincide más o menos con el final del turno gracioso (ocasionando, a veces, un breve solapamiento).

El desenlace de una invitación a reír es habitualmente el carcajeo; un carcajeo que, en ocasiones, comienza de manera tímida y va "contagiándose" progresivamente y de manera creciente; una explosión conjunta de carcajadas: risotada incontenible que puede "entreoírse" en fragmentos como 10M tras (25) (an. 463) o en el que acabo de reproducir sobre la "nanci negra"; una risa soste-

nida que caracteriza la totalidad de un encuentro como sucede en 10M y otros muchos tipos de risas y aspavientos sobre los que desgraciadamente no me detendré en estas páginas.

La carcajada no es la única técnica y/o resultado de la actuación humorística; junto a ella, aparecen de forma habitual diversas manifestaciones elocuentes como las muecas y aspavientos, la representación mímica y otras que, al igual que la risa, se producen de manera oral. Estoy pensando en interjecciones como: "aha", "uhuhui", "oh", etc., lo que en inglés se ha dado en llamar "back-channel communication" y otras réplicas significantes como: "vaya", "ya", "mhm", también empleadas —como observa Schegloff (1981)— para "rellenar" lugares de transición (LT). El siguiente fragmento ilustra el acoplamiento entre esta clase de técnicas y una forma inconsecuente de argumentación:

24Ing. (an. 487)

183Z yes, I have a cousin who believes in being single in summer and having a man in winter

184C [yeah, I- I believe-, it's so cold

185Z [it's a very good policy

186S (risas)

187C it's really good, in winter it's so: so: bloody cold

188Z yeah

189H yes you need somebody to to-

190S to- to (-----to-)

191H yeah, mmm, yeah (risas)

192S (risas)

193H (risas)

194Z save money on on-

195C on heating

196 (risas)

197H human heating, save some money, yeah (0.4)

198S god, yeah

Aquí encontramos coordinadas vocalizaciones de entendimiento (“mmm”, “god”, “yeah”), expresiones apreciativas (risas y ratificaciones) e iniciativas humorísticas de terminación de un turno (con y sin interrupción).

El “trabajo interaccional” de la risa es particularmente relevante en la clausura coordinada de un episodio (Norrick 1993). Carcajearse al término de una secuencia humorística es un modo de solicitar la finalización acordada del evento. Como se apunta en Jefferson et. al., (1987) reírse juntos es un modo de llegar a una conclusión específica que puede ser el propio término del episodio.

C5F (an. 458)

43C but now, I'm a responsible woman, [I don't do that anymore

44 [(risas)

45D we've noticed Cristina

46M and now I'm a responsible woman ((*riéndose*)) (risas) you look responsible

47C thank you

\*48 (risas)

Lo que encontramos en estos casos, es un turno de risa coaligada que decrece progresivamente hasta alcanzar una finalización conjunta. Cuando los participantes han acabado de reírse o se producen los últimos coletazos, alguien puede iniciar un nuevo tema; en ese momento el resto dejará inmediatamente de reírse.

Es preciso destacar que la risa replicativa no tiene un único significado sino sentidos múltiples, sin duda, contextualizados. En algunas circunstancias, reírse puede significar desvinculación, incluso desatención. Ocurre, por ejemplo, cuando alguien se ríe y las condiciones enunciacionales no lo hacen apropiado. N. R. Norrick (1993) destaca varias formas de reírse en función de su encadenamiento discursivo: (1) la que constituye una contestación pertinente después de una intervención humorística-en-intención, (2) la que surge a propósito de un asunto problemático que los interlocutores tratan de abordar de modo inconsecuente, (3) la que resulta de una revelación vergonzante y (4) la nerviosa

producida por un desacuerdo o una sensación de incomodidad. Todas ellas, afirma Norrick, facilitan la conclusión del episodio en que se dan.

Pues bien, la que domina en los fragmentos que aquí se analizan es la primera, la que guarda una relación de pertinencia con la enunciación a la que antecede. Una réplica oportuna que, además, aplaude la jocosidad de la iniciativa que la incita y a la que se dirige.

En el cotilleo, la risa tiene una significación peculiar. Comienza de forma puntual y con cierto retraimiento, similar al de la risa nerviosa, para desencadenar —cuando el cotilleo es gracioso— una respuesta de incesante intensidad. Este patrón de comportamiento se aprecia en cotilleos como 21Ing.c entre (13) y (45) (an. 481) o en V1-2Esp. (an. 497).

La ausencia de estrategias de invitación carga el peso sobre la enunciación humorística. Reírse al término de una ocurrencia no es una condición necesaria para el encuadramiento humorístico. Algunos bromistas cifran su éxito en la circunspección de sus intervenciones: a más gravedad (oral y gestual), más gracia. Justamente a esta descripción responde el estilo personal de bromear de mi amigo Iván (Y) —al que aludía en la introducción de este estudio—, estilo que queda reflejado en encuentros como O1A (an. 467). En estos casos, y una vez explícita la apreciación de la ocurrencia, se suele repetir la gracia, esta vez con una articulación risueña.

O1A (an. 469)

\*51Y well the only problem with that- if there is some kind of like- like disease  
that hits the bonsais then you'd have the bacteria's, you know, the- the- the  
bacterial's rights people

52 (risas)

53J [(risas)

54H [(risas)

55C [(risas)

56Y a big mess

57J [(risas)

La declinación de una invitación a reír constituye, por regla general, una actuación amenazante que, además, puede aprovecharse para burlarse del humorista. Algo similar a cuando, después de una intervención graciosa, la destinataria se muestra reacia a reír y con un tono de tedio manifiesto da unas palmaditas en la espalda del bromista al tiempo que dice: "vale, muy bien" o "tranquilo, tranquilo".

Con estas palabras finales sobre la risa concluye un capítulo en el que he tratado de exponer los ejes fundamentales en la articulación interactiva de las actividades del humor situado. Asimismo, al hablar de las formas de la subjetividad en la enunciación he apuntado algunos elementos significantes que, junto a los compositivos, determinan la interpretación situada de la gracia. A un análisis más detenido de estos últimos pretendo dedicar el capítulo IV.

### III. Aspectos interactivos y enactivos en las anécdotas humorísticas.

#### **1. Narrar la experiencia personal**

Como ya anunciara en páginas anteriores, el presente capítulo estará íntegramente dedicado a estudiar las formas narrativas del humor situado. Las *anécdotas* —también llamadas chascarrillos e historietas— son las narraciones orales humorísticas por excelencia; contar sucesos extraordinarios que a una le han ocurrido, que ha experimentado como acontecimientos graciosos o sencillamente que reelabora con el fin de hacerlos parecer graciosos a los ojos de la audiencia son todas formas inequívocas de aludir a la anécdota.

Podríamos entender la presente reflexión sobre la especificidad de las anécdotas graciosas en lo que aporta, por un lado, a la dilatada *teoría de la narratividad* y, por otro, al análisis de las formas de humor en situación; las siguientes reflexiones se sitúan en un punto intermedio entre ambos campos de estudio. Se podría decir que la teoría de la narratividad comienza como tal, es decir, como caracterización del discurso narrativo en su especificidad, con la obra de Propp sobre “folktale”; desde entonces hasta ahora la investigación sobre la narración ha atraído la atención de múltiples estudiosos que desde la interdisciplinariedad se han apoyado en perspectivas tan fructíferas como la lingüística, la historia oral, la crítica literaria, la historiografía, el análisis de la cultura oral o la semiótica.

Aquí, me interesaré por aspectos concretos de la relación anecdótica que conciernen a la narrativización propiamente humorística. En primer lugar, me referiré a las características generales de la *sintaxis narrativa* —formulada por autores entre los que destacan Genette, Ricoeur y Ducrot—, aspectos que como la distinción y caracterización de *relato* y *discurso*, han marcado el análisis de la narratividad tal y como se entiende en la actualidad. Me detendré en la articu-

lación de estos ámbitos en el entorno específico de la actividad conversacional; el propósito será, por tanto, estudiar cómo se ubica y opera la narración oral en el diálogo cotidiano. A continuación, pasaré a hablar de los elementos propiamente graciosos en la configuración de las anécdotas que conforman el material de este estudio. Hablaré de *aspectos interactivos y enactivos* en la elaboración humorística del material experiencial. Para apuntar, finalmente, a título de hipótesis una serie de ideas en torno a la forma anecdótica de narrar en relación a las reflexiones benjaminianas sobre la pérdida y transformación de la narración oral en la era moderna.

Dos son las anécdotas que han guiado el presente capítulo. Una, consta en el anexo en su primera versión —a mi parecer muy elaborada— extraída de una charla en la que participé junto a otras dos mujeres, siendo la naradora una de ellas; una segunda versión sobre los mismos sucesos, esta vez filmada en el contexto de una cena bulliciosa en la que tomaron parte un total de doce mujeres completará el estudio de la narrativización versionada de una única experiencia. A esta primera anécdota aludiré como “el espíritu navideño” (especificaré a qué versión me refiero en cada caso); la grabación fue efectuada en 1993 y la filmación un año más tarde. La segunda anécdota que llamaré “me botaron hermana” tuve ocasión de recogerla durante mi estancia en EE.UU., momento en el que escribí un breve trabajo íntegramente dedicado a su análisis.<sup>1</sup> Me fue contada por una chica boliviana que vivía, desde hacía dos años, en Wisconsin; este hecho —el de residir en Estados Unidos— queda patente tanto en el léxico como en algunas de las expresiones empleadas. Aludiré, así mismo, a otras anécdotas y cotilleos que servirán para ilustrar puntos concretos de la discusión.

Antes de entrar en materia se impone una serie de preguntas esenciales sobre el estatus del tema a tratar; podríamos formularlas del siguiente modo: ¿qué es una anécdota graciosa?, ¿se trata de una unidad que merezca un apartado

<sup>1</sup> Este trabajo llevaba por título “Me botaron hermana”. The analysis of a verbal performance” y fue presentado en un curso de etnografía de la comunicación en la Universidad de Wisconsin-Madison en 1991.

especial en el análisis del humor o en el de la narratividad? y, por último, ¿qué nexo vincula la anécdota graciosa al resto de las formaciones de humor situado? o, dicho de otro modo, ¿porqué introducirlas en este estudio?

En primer lugar, se hace preciso subrayar que la **anécdota graciosa** es una narración oral sobre una experiencia personal. Se relaciona por un lado, con otros géneros narrativos como los chistes —estos de carácter imaginario— y por otro, con actividades estructuradas de modo dialógico como las tomaduras de pelo o los desvaríos. La anécdota aparece especialmente trenzada con cotilleos —de hecho, estos suelen dar comienzo con un breve relato de los sucesos que serán objeto de evaluación— y con otros subgéneros experienciales como las *narraciones embromantes* en las que se refiere cómo se gastó cierta broma. De ello se sigue que existe un vínculo fundamental de una parte con los aspectos conversacionales del humor situado y de otra con la dimensión interpersonal que, según he explicado, lo caracteriza. Todo ello justifica la inclusión de la anécdota en la categoría general que he denominado humor situado.

La narración de sucesos puntuales acaecidos a las personas que toman parte en una charla es tan corriente como el hecho mismo de conversar. La anécdota emerge esporádicamente según el tema del que se hable en cada momento. Encuentra su razón de ser en el diálogo; la concreción “evenemental” o señalamiento de una incidencia en la autobiografía que la caracteriza ilustra uno de entre otros sentidos posibles de la experiencia: una actitud, una forma de ser, un tipo de situación, un hecho singular que, seguramente, algún otro participante se verá impulsado a relacionar con su propia experiencia cuando no a *versionar* por cuenta propia. En este sentido, podemos decir que toda anécdota oral tiene —al igual que sucedía con la tomadura de pelo— un **pre-texto** conversacional, un motivo temático y textual en el marco conversacional que origina la narración y la justifica en el flujo de la interacción. Comprobamos, por tanto, que la anécdota se intercala con intervenciones de distinto signo y con otras anécdotas, serias o graciosas, también surgidas al calor de la situación.



La anécdota, y en especial la graciosa, no interrumpe la dinámica de participación alternada —planeada turno a turno o secuencia a secuencia y localmente regulada— de la charla; al contrario, la potencia y agiliza por su involucración argumental y su consecución coordinada junto a otros turnos de palabra. Como tendré ocasión de explicar, esta imbricación o anclaje dialógico resulta fundamental para entender el modo en que se estructuran los acontecimientos relatados en el marco híbrido de la historia conversacional.

En cuanto al análisis de la dimensión interpersonal —que en lo que toca a la tomadura de pelo posponía al último capítulo—, es preciso aclarar que la anécdota habla desde **lo personal** más claramente que cualquier otra forma narrativa. Para empezar y tal y como observan Labov y Waletzky (1967) este tipo de narraciones no dependen en su efectucción de fines eminentemente estéticos, ni se insertan en un circuito cultural y/o profesional distinto de la propia interacción cotidiana. Todo el mundo cuenta anécdotas en todo momento sin acudir a sofisticaciones y recursos fuera de lo común, esto es, fuera del alcance expresivo de cualquiera. Por otro lado, existen personas que, además, tienen fama de contar bien o de relatar buenas anécdotas como hay personas que tienen fama de recitar bien o de ser buenas comediantes; esto sugiere que, a pesar de que la anécdota no precisa de una competencia discursiva especializada genera automáticamente un ámbito de apreciación sobre la capacidad narrativa de los sujetos que cuentan. Y en esto —en lo ordinario y virtuoso de las narraciones orales— radica, según se ha advertido desde el análisis de la tradición oral, uno de los aspectos más interesantes de la anécdota en la comunicación cotidiana: su producción verbal no especializada y su imbricación con procesos de aculturación y estilización oral de la experiencia. En efecto, cualquier persona, dentro de ciertos límites, considera que le han ocurrido cosas dignas de ser contada del mismo modo que admite su interés por escuchar sucesos que hayan ocurrido a otros sujetos; cosas sorprendentes, ridículas y extraordinarias que merecen un tratamiento narrativo y, específicamente, lúdico-narrativo en el que se tiene en cuenta la maestría de quien narra a la hora de presentar los sucesos.

Además —esto se ha señalado recientemente— el narrativo es el discurso más ajustado a la *cognición de la experiencia* (Shotter y Gergen 1989 y Delgado y Gutiérrez 1994); una cognición que entiende los acontecimientos de forma sintagmática, es decir, en su ligazón unos con otros y, lo que es más importante, los resalta de modo que adquieran una mayor intensidad ya sea por su carácter extraordinario, divertido, absurdo, etc. La narración anecdótica es, pues, un acontecimiento total estimulante en ruptura con el tiempo imperceptible y espectacularizado (en el sentido situacionista) de la experiencia. El suceso narrativizado en la anécdota es un **suceso notable** —lo es por el mismo carácter de los sucesos o se *desea* que lo sea— y se narrativiza de suerte que así lo parezca. La anécdota con su organización sintagmática de los sucesos, su implicación contextual y su orientación práctica es, en ocasiones, no una posibilidad de contar sino una *necesidad*; una forma de resistencia frente a lo que K. Murray (1989), refiriéndose a los saberes descontextualizados, denomina la “comprensión paradigmática de la identidad”.

La anécdota está primeramente interesada, como veremos, no en autenticar los incidentes que se refieren, a diferencia de como sucede en otros discursos narrativos, sino en resaltar el carácter irreplicable de los hechos, su trasfondo de intensidad pasajera, de temporalidad subjetivada, de vivencia extraordinaria. La efervescencia subjetiva de la anécdota, su clara determinación por intensificar los hechos referidos en el acto mismo de contar está estrechamente ligada al trasfondo risueño y de acontecimiento (en ruptura con lo ordinario) de lo que se juzga vale la pena revivir.

La experiencia adversa se torna divertida al referirse de forma anecdótica y la casualidad se revela plena de significado; ambas cosas son posibles cuando la vivencia está sujeta a una valoración colectiva, esto es, cuando es evaluada tanto por los que cuentan como por los que escuchan. Como se ha señalado desde distintos lugares, la anécdota es una manera de *encajar* los acontecimientos, de hacerlos comprensibles (para la persona que narra y para el resto) como parte de un nuevo acontecimiento que no es otro que el discurso en el que se

recapitulan. Este resurgir de los acontecimientos originales en una formulación oral pertinente confiere una inmediatez a la anécdota que difícilmente se logra en otro tipo de narraciones. La experiencia pasada se transforma al ser narrativizada en una experiencia actual y persistente. De ahí que la anécdota raramente aparezca en solitario y que todo el mundo se sienta impulsado a introducir aquellos sucesos que, en su propia biografía, presentan una ligazón con la experiencia ajena que, a cada instante, acapare la atención.

Quizás la definición más completa de qué sea una anécdota nos la ofrezca Richard Bauman (1986) cuando dice:

"Podríamos definir las anécdotas como narraciones cortas y humorísticas en las que se cuenta un incidente cierto en el que están implicados personajes reales. La característica formal más relevante del género es que se detiene en un único suceso y una única escena; a esto se suma el que centra su atención en dos personajes principales. Como corolario, probablemente, de éste último rasgo, las anécdotas tienden a construirse de un modo dialógico, y a menudo culminan con un golpe que consiste en una frase especialmente significativa en estilo directo."  
(55)

Bauman piensa específicamente en una clase de anécdotas que, de modo similar a los chistes y las bromas estrictamente verbales (i.e., engaños pasajeros de carácter lingüístico) se resuelven en un golpe. Como explicaré más adelante, no todas las anécdotas responden a este tipo de estructura con culminación. A pesar de todo, la descripción de Bauman sugiere varios puntos de interés: (1) una cierta propensión a lo humorístico cuando se relatan sucesos puntuales y extraordinarios en el ámbito de la conversación, (2) una estructura de relaciones que dota de significado a los elementos del relato y los conforma como parte de un todo integrado al que se suele aludir con el término *trama*, y (3) una articulación de tipo dialógico.

La estructuración convencional de la narración según nos llega de Aristóteles procede según una serialización temporal de los sucesos según su

comienzo, desarrollo y desenlace.<sup>2</sup> Pues bien, esta estructura secuencial sufre, en el caso de la anécdota oral, una serie de modificaciones significativas que hacen de ella un discurso fronterizo entre el diálogo y la modalidad estrictamente narrativa. La recapitulación de incidencias en la conversación se produce de forma organizada, con ello me refiero a esa configuración flexible que ejemplificaba en el capítulo precedente, una estructura sumamente dúctil tanto en lo que atañe a los temas y las secuencias como en lo que se refiere a las alineaciones y al orden de participación.

Existe, además, un elemento fundamental en el relato de viva voz y es el que concierne a la **animación**: un conjunto de técnicas a las que acude la narradora y el resto de las participantes con el fin de *enactar* o poner en escena los acontecimientos de suerte que se hallen representados de una forma que potencie al máximo lo que, por el momento, denominaré *viveza* —condición risueña, entusiasta y bulliciosa— de la narración y que corresponde exactamente a la condición intensiva que se espera de un relato experiencial. La animación —también referida como *performatividad*— se dibuja, por tanto, como una dimensión esencial de la narración oral; tanto es así que, en ocasiones, el humorismo se debe casi exclusivamente a la animación o discursivización que se haga de unos sucesos que por lo demás resultan insignificantes. Los mismos hechos pueden ser contados o *versionados* de muchas formas —existen múltiples respuestas a la pregunta “¿y qué paso?”— sin embargo, nuestra “sensibilidad” discursiva nos indica sobradamente cuando una historia está bien narrada y cuando resulta floja, de poco interés o, incluso, impertinente (en el sentido de poco pertinente). El concepto de performatividad —tal y como es formulado en los análisis de cultura oral— trata de captar esta singularidad sensible de la narrativa a viva voz que se manifiesta de forma evidente en la conmoción de la

---

<sup>2</sup> La estructura básica de una narración consta, según Aristóteles, de tres momentos dispuestos según el siguiente orden: (1) una complicación que altera la situación (común o, sencillamente, anterior) de los hechos, (2) una acción que representa un cambio entre la complicación y el estado final (*peripateia*) y (3) un desenlace o resolución del conflicto planteado.

audiencia —llanto, alegría, risa, indignación— que despiertan los sucesos referidos.

## 2. La anécdota graciosa en la encrucijada de dos órdenes de acontecimientos

Cuando alguien se dispone a contar una anécdota *recrea* efectivamente de memoria y de palabra unos sucesos que tuvieron lugar en el pasado; sucesos reales que son evocados en el momento presente de la interacción y que se componen en historias coherentes, incidentes que se suponen objetivos pero que están de algún modo supeditados a una representación necesariamente subjetiva. El discurso se vuelve hacia el pasado e insta a efectuar un salto cronológico que sitúa a los espectadores en unas coordenadas espacio-temporales parcialmente distintas a las que se viven en el contexto inmediato de la comunicación. Contar y escuchar un relato es tener un pie entre dos dominios experienciales: uno en el pasado en el que sucedieron los acontecimientos relatados y otro en el presente del diálogo en el que se participa.

Como se ha explicado certeramente desde la teoría de la enunciación narrativa, en la narración confluyen dos mundos u órdenes discursivos: el de los acontecimientos pasados (ocurridos en un tiempo-espacio primero: TE1) y el del acontecimiento enunciacional (el presente de la interacción: TE2). Al primero le conferimos —en el relato histórico y anecdótico— el estatus de real y auténtico (y aludimos a él como lo ocurrido) frente al segundo, que identificamos por su condición actual. Se trata de dos órdenes de acontecimientos íntimamente entrelazados desde el momento en que convenimos que el **relato** se presenta y justifica en el contexto del **discurso**; el relato, se dice, atañe de algún modo al discurso. Esta distinción que arranca del estructuralismo lingüístico representado por autores como Jakobson aparece, por otro lado, en estudios de sociolingüística, etnografía del habla y análisis del discurso.

La existencia de estos ámbitos experienciales —el del relato y el del discurso— tiene un correlato suficientemente nítido en la enunciación. Labov y

Waletzky (1967) en su modelo de la narración experiencial de inspiración socio-lingüística distinguen dos clases fundamentales de enunciados: los **narrativos**, entrelazados en secuencias temporalizadas según el orden en que se sucedieron los hechos referidos (e.g., "el otro día me tropecé con un contenedor y me tuvieron que dar siete puntos") y otros —enunciados "libres", "coordinados" y "restringidos"— que sirven de nexo entre los primeros y que los enlazan al acontecimiento en que son recapitulados. Livia Polanyi (1985) —siguiendo la estela de este trabajo— establece una distinción similar entre "enunciados de la historia" y "enunciados de la interacción".

La representación espacio-temporal de los enunciados del relato y de los del discurso tiene un correlato gramatical que determina, entre otras cosas, el tiempo verbal de los enunciados. El pasado es el tiempo del relato por excelencia, aunque en ocasiones se utiliza el presente histórico con el fin de acercar los hechos y, de este modo, hacerlos más vividos a los ojos de la audiencia. El presente es normalmente el tiempo de la interacción, desde el que se comenta y evalúa lo sucedido.<sup>3</sup>

Los enunciados del relato describen hechos discretos dispuestos en secuencias temporalizadas ("y bueno bajo y entro en el bar y le digo al tío...")<sup>4</sup> o estados que se mantienen por un intervalo de tiempo igualmente en pasado ("y tenía una cinta de villancico y la ponía desde las nueve de la mañana hasta las diez de la noche"). También pertenece al orden del relato el discurso referido, tanto en estilo directo ("digo y por la feria de abril me pone sevillanas") como indirecto ("y el tipo que decía que él tenía la razón que a él que le viniera a ver quien fuera"). Forman parte de la interacción todas aquellas intervenciones en

---

3 A pesar de que Polanyi traza una distinción entre los enunciados pertenecientes al mundo de la historia-pasada y los de la interacción-presente, conviene en que puedan existir o evocarse otras situaciones enunciativas que no se correspondan exactamente a ninguna de las anteriores. Es posible, en este sentido, que se haga referencia a un tiempo pasado posterior al pasado al que aluden los hechos (e.g., "he oído que te robaron el otro día"). Podría hablarse, por consiguiente, de una segmentación de estratos o niveles potenciales dentro del marco narrativo.

4 Todos estos enunciados pertenecen a la primera versión de la anécdota "el espíritu navideño" (an. 473).

las que se inquiere información a la narradora ("¿y por qué fuiste a un internado?"), aquellas en que se evalúan y ratifican las impresiones que produce lo narrado ("¿te acuerdas?", "te lo juro", "jodé imagínate"), así como las que sirven a una reflexión general sobre experiencias que se consideran del mismo tipo ("ese sentido común que no tiene nada ni de común ni de sentido, bueno de común sí pero de sentido").<sup>5</sup> Evidentemente, esta demarcación no es totalmente nítida; no lo es a nivel enunciacional ni a nivel subjetivo. Veremos como, frecuentemente, relato y discurso se entremezclan o producen laminaciones más finas incluso que señalan la existencia de infinitos momentos y perspectivas sobre la experiencia referida.

El **anclaje** entre **relato-discurso** es fundamental para entender cualquier narración, tanto más si se produce de forma oral. En el confuso entorno de la comunicación cara a cara no siempre resulta fácil distinguir lo que a de atribuirse al relato de lo que pertenece a la charla. Historias laminadas unas con otras, momentos pasados de interacción e impresiones transferidas al presente, intervenciones polifónicas referidas desde el pasado pero finalizadas desde el presente contribuyen a confundir ambos dominios de la comunicación hasta hacer peligrar la pertinencia de una distinción semejante. Y todo ello se debe a que el relato —al igual que otras expresiones claramente entretenidas en la constante transformación del punto de vista— no aparece delimitado, no alcanza a dibujar sus contornos discursivos y subjetivos y mezcla, en su determinación de mostrarse vivo e inmediato, voces y momentos vivenciales.

Como observa H. White en relación al relato historiográfico, existe un discurso que narra (el de la crónica, por ejemplo) y otro que narrativiza (el del relato histórico): un discurso "que mira al mundo y lo relata y un discurso que

---

<sup>5</sup> R. Bauman (1986) llama "metanarrativos" a todos aquellos enunciados de la anécdota que comentan algún aspecto del acto mismo de contar: la habilidad del narrador, su capacidad a la hora de memorizar los hechos, los enunciados que sirven para situar el relato, los que solicitan la involucración de los oyentes, los que insisten en la autenticidad de los sucesos, etc. (99). Cuando la audiencia desconoce las condiciones en que se produjeron los hechos referidos se hace preciso que la anécdota abunde en este tipo de enunciados de apoyo que facilitan el seguimiento de la historia.

*finje hacer hablar al propio mundo y hablar como relato*" (1992:18, la cursiva es mía). En la narración de anécdotas este "hacer hablar al mundo como relato" es más evidente que en ninguna otra composición; al escuchar una anécdota —lo que identificamos como una "buena" anécdota o una anécdota "bien" contada— sentimos la cercanía de lo recordado; la experimentamos a través de la polifonía del relato, de los gestos y movimientos de la narradora, de la imperceptible transición de lo actual a lo pasado y viceversa y de los efectos energéticos heterogéneos (rítmicos, de tensión articulatoria, de entonación...) que se derivan de la animación. Pareciera que el suceso referido se nos hubiera plantado delante y nos estuviera demandando algo: un constante inquirir "¿y qué paso después?", una toma de postura, una evaluación que situara los hechos en su justo sitio, que nos instara a *posicionarnos* de un modo específico que, en principio, habría de estar en sintonía con la perspectiva que se nos ofrece. La anécdota es, de acuerdo con estos efectos sentimentales y de sentido, un discurso que apela al *phatos* y exige, más que ningún otro —más que la narración escrita y, en la medida en que no renuncia definitivamente al deseo de verosimilitud, más que el cuento oral— un seguimiento atento, pero de una atención especial, cercana al pasmo y a la fascinación, así como una actitud participativa.

## 2.1. Técnicas y efectos de anclaje

De acuerdo con Polanyi, cuando alguien decide contar una anécdota es porque ésta contribuye de un modo significativo a la conversación que está teniendo lugar en ese momento. La historia se engancha a la interacción y es en ese proceso dinámico de articulación relato-discurso en el que la anécdota adquiere su razón de ser, su justificación en el marco general del habla y su capacidad de ser plenamente significativa.

En la transcripción 211ngl.a (an. 478) encontramos una conversación en la que se intercalan distintas historietas sobre chiquilladas —se trata de un subgénero interesante que moviliza un importante esfuerzo dramatúrgico—, pues bien, esta sarta de travesuras tiene un hilo conductor evidente. Todos los acon-



tecimientos relatados tienen algo en común: ilustran el modo en que las estrategias de diversión infantil, inevitablemente contrarias a las pretensiones de los adultos, son castigadas y de nuevo hurladas por los pequeños. El recorrido narrativo que se nos propone en cada una de ellas nos sitúa ante unos elementos similares: una escena familiar, una trama deceptiva y un desenlace de tipo persecutorio (con o sin burla).

Las historietas aparecen sumamente condensadas, tanto es así que en la primera asistimos a una dramatización en estilo directo que más bien parece una parodia que no responde a una estructura propiamente narrativa. Pero, prestemos atención a lo que sucede en la segunda:

((K se refiere a su padre durante la acción persecutoria))

\*19K and the one time, the one time he came in (risas) and he was furious and he pull his belt and his pants start falling down and he was some kind of holding his pants up, and we busted (0.3) [laughing ((*riéndose*))] (-----)

20M [(risas)=

21K -----) ducking and laughing at the same-

\*22M =(risas) no my brother had the best strategy with my father, because my brother would just start laughing and then my father would start laughing ((*riéndose*)) and so he'd never get mad at him

23K that worked with my [mother...

24M [my sister and I didn't get of so easily

25K m m m m

\*26M I remember that it worked the one time with my father and he wanted to give me a hand and I ran away from him and eventually when he couldn't catch me he had to laugh (0.2) oi  
(0.4)

27K you- you see your father dogging around the table (risas)

28M (risas)

29C what?

30K this- this sort of sneering trying to avoid each other around the table (0.2) (-----you out of the {table-----)

31M [(risas)

32C [(risas)

33M (risas)

Todo lo que aquí tiene lugar semeja a simple vista un caos absoluto y, sin embargo, responde a un plan de consistencia extremadamente cuidado (por parte del conjunto de los interlocutores). Los turnos resaltados son aquellos en los que se inicia un chascarrillo puntual, una ilustración de la práctica paterna seguida de una contraofensiva infantil. Tenemos, dos mini-historietas —narraciones temporalizadas y *tramadas* en torno a un único suceso— e, intercaladas con éstas, un sinnúmero de comentarios evaluativos; algunos, como el que aparece en (22), de carácter seminarrativo que, por un lado, describe una condición habitual sobre el periodo referido y, por otro, sirve para preparar el terreno a la narración progresiva de eventos fechados (en un sentido amplio).

En cuanto al anclaje temático es preciso advertir la cohesión lingüística entre el primer y el segundo relato de este fragmento, así como entre ambos y las intervenciones evaluativas intercaladas. Con respecto al anclaje entre anécdotas hay que resaltar que entre la primera y la segunda media una intervención que establece la continuidad argumental de las secuencias. Me estoy refiriendo a la intervención en (21); ésta engancha con el motivo de la primera anécdota ("we busted, laughing... ducking and laughing at the same time") y sirve de entrada a la segunda ("I remember that..."), en la que se introduce una concreción personalizada ("my sister and I didn't get of so easily"), una especie de ilustración, de la estrategia anteriormente descrita. Para Gail Jefferson (1978), el anclaje temático —al que aludiré con más detalle en el último capítulo—, reside en lo que denomina "sequential implicativeness": un conjunto de técnicas que constituyen una condición fundamental para comprender la relación entre los episodios relatados y las posiciones subjetivas (narradora reconocida, destinataria, co-narradora, etc.) detentadas por el conjunto de participantes.

En cuanto a las palabras intercaladas, llama la atención dos aspectos que, como explicaré más adelante, son una constante en las anécdotas analizadas: (1) la proliferación de intervenciones evaluativas ("mmm") y conectoras ("that

worked with my mother"); aquí se sitúan al término de la narración pero en otras anécdotas surgen durante la misma y (2) la sucesiva reapertura narrativa y evaluativa de una anécdota anteriormente contada que ya pensábamos había alcanzado una conclusión ("you see your father dogging around the table").

Las anécdotas se hilvanan sobre la marcha formando un trenzado intermitente en el que el retorno a lo ya dicho y el inicio de nuevos episodios contribuyen a acelerar y decelerar el efecto producido por la progresiva acumulación de informaciones y valoraciones.

En este sentido, se constata que la anécdota, a pesar de conservar una unidad narrativa interna —que descansa básicamente en la trama— participa de la argumentación general del discurso. Dependiendo del modo en que se inserte en la conversación servirá para *ilustrar, desmentir o matizar* una línea de razonamiento previamente iniciada por la propia narradora y/o por otra participante. La anécdota de Mellony, en el fragmento anterior, *ilustra* el resultado de la experimentación personalizada de una estrategia —la del hermano— cuyo fin es escabullirse del castigo paterno.

Cuando la anécdota no está propiamente *anclada* al discurso precedente el resultado que se pretendía queda en suspenso. Si esto llega a suceder se solicitará de la narradora algún tipo de explicación que afiance el sentido de contar lo que se cuenta o que exculpe la intromisión efectuada. Una anécdota **impertinente** (a la que no se encuentra pertinencia) es experimentada como una *digresión* —cuando no como un abuso de la oportunidad de hacer uso de la palabra— y como tal ha de ser tratada; esto significa, entre otras cosas, que la narradora si no quiere verse cuestionada ha de hacer explícito el rodeo que permite comprender la relevancia del relato o, en su lugar, precisar abiertamente que su intervención está desvinculada de las palabras precedentes. Lo

mismo sucede cuando, en medio o en ciernes de una narración —esto es, una vez anunciada la historieta— alguien se pone a hablar de otro asunto.<sup>6</sup>

Salta a la vista la divergencia de estas narraciones con respecto a los chistes. Según explicaba en otra parte de este estudio (cf. 76), el chiste se hace pertinente por sí mismo —por su misma condición de ficción lúdica—, si bien, como ya advertía, puede formar parte de una cadena argumental. Cuando algún conversador inicia un chiste se abre la posibilidad de enlazar una sarta de chistes aunque estos no guarden una ligazón temática entre sí. En la anécdota conversacional esto no ocurre así; como explicaré más adelante, la anécdota ha de ser pertinente, si bien participa —con mayor libertad que otras intervenciones— del discurso argumentativo (Ducrot 1986), por ello, consta —al igual que otras ocurrencias serias y humorísticas pero no narrativas— de marcadores lingüísticos como pronombres, adverbios y demás expresiones anafóricas que desempeñan la tarea de encadenamiento, dotando a la composición de lo que se ha dado en llamar *textura* (cohesión y coherencia) (Halliday y Hassan 1989).

La semántica narrativa precisa de un buen anclaje entre relato y discurso; de no ser así, muchos de los enunciados de la narración pero también del discurso se harían totalmente incomprensibles para los participantes. Esto se ve claramente en el siguiente fragmento en el que, al término de la anécdota, se produce una evaluación irónica que únicamente cobra sentido cuando se la interpreta en relación a los sucesos que se acaban de referir:

57M =mother knew, she had to keep us calm with my father, because he just used to get enough completely (-----) and she'd like (0.4)  
 ((representando los mismosmovimientos que describe)) put her hand back and she'd (0.3) pinch me you know, you know ((riéndose)), stupid  
 ((pretendiendo dirigirse a su hermano)) and I ahahahahahahah ((imitando el lloriqueo)) I haven't done anything ((lloriqueando)) (risas) and my

<sup>6</sup> Como explicaré más adelante, esta exigencia en torno a la pertinencia de narrar revelaría un aspecto interesante que es el de la convencionalización de una pauta interactiva que, en ocasiones, hace de la narración un discurso "incómodo" en el sentido de que perturba el flujo acelerado de palabras inconsecuentes.

brother used to laugh, the more he could warm the situation up, the more he could have all of us off, the happier he was ((risas) it amused him no end=

58C ((risas)

59M «(risas) you know (risas)

\*60C your brother must be a lovely person

En efecto, la mayor parte de los enunciados del discurso significan en su ligazón al relato, del mismo modo que el relato resulta pertinente por su ubicación conversacional.

Recientemente se ha formulado la idea de que narrar no es reproducir un conjunto de sucesos, construir una relación que —al igual que en los anales— liste de forma más o menos detallada una colección de eventos encadenados según el orden cronológico en el que se sucedieron (White 1992). Narrar anécdotas es una actividad creativa que precisa de la actuación de un sujeto que *elabore y anime* el material de la experiencia. Además de la gramática narrativa —la configuración de una trama y la ordenación temporalizada de las secuencias—, para que haya narración hace falta una perspectiva, un *proceso de subjetivación* que imprima un posicionamiento específico sobre lo referido, un destino o impulso interno para el relato que, en último término, lo dote de significación.

Ya tenemos, pues, las tres dimensiones —hasta el momento únicamente esbozadas— que permiten hablar de **narrativa anecdótica**: (1) una sintaxis propiamente narrativa formada por secuencias temporalizadas y tramadas en torno a un incidente realmente ocurrido; (2) una performatividad que podemos entender como una *dramatización o puesta en escena* de los hechos; no olvidemos que las anécdotas son contadas en un entorno cara a cara (quizás habría que decir cuerpo a cuerpo; habitualmente y como en la representación teatral se habla de “encarnar” un personaje) y (3) una “razón de ser”, una dimensión constituyente que conecta lo relatado con el discurso y que, en último término, da respuesta a la pregunta fundamental: “¿por qué se cuenta esta anécdota?” o “¿a qué viene esto ahora?”. Además, en el caso de las anécdotas dialógicas humorísticas hay que señalar otros dos aspectos íntimamente relacionados con los anteriores.

Primeramente, hay que decir que las anécdotas conversacionales no presentan el mismo "aspecto" de aquellas que se cuentan en escenarios rituales, en representaciones o en entrevistas<sup>7</sup>; la anécdota dialógica es un constante flujo de palabras que, como observa Norrick (1993), alimenta la participación colectiva hasta tal punto que en algunas narraciones se hace preciso hablar de *narración colectiva* rompiendo, de este modo, el paradigma de un único narrador y de una audiencia pasiva y expectante. Las intervenciones se entrelazan dificultando la posibilidad misma de mantener una visión consistente y clausurada del género narrativo. También con respecto a estas narraciones hay que apuntar que —al igual que sucede en otras instancias de h.a.— en la anécdota se advierten técnicas de contextualización estrechamente vinculadas a la actuación específicamente humorística. Algunas tienen que ver con la *composición discursiva* en lo que atañe a secuencias, tomas de palabra, intromisiones, carejadas, mímica, etc., otras están encaminadas a crear efectos de sentido que como la ironía y la presuposición tienen el propósito de *hacer interpretar* a los que atienden a la narración.

### 3. El entramado de la anécdota conversacional

La composición propiamente narrativa establece: (1) la *exposición temporalizada* de los eventos tal y como ocurrieron en realidad, i.e., en el mismo orden en que tuvieron lugar y (2) la existencia de una trama eventual o

<sup>7</sup> Acerca de las primeras existe una extensa literatura precedente de la etnografía y el análisis del folklore, se pueden citar, a título de ejemplo, los trabajos de K. Basso (1979) sobre los relatos contados por los Apaches o los de J. E. Limón (1982) en torno a las historias chicanas. Con respecto a la segunda contamos con un vasto conjunto de maravillosos trabajos a cargo de Richard Bauman (1989) en los que se habla extensamente sobre la progresiva "profesionalización" de los contadores de anécdotas en Texas. En la actualidad asistimos a un fenómeno paralelo en relación a los cuentos, los llamados "cuenta cuentos" (grupos de cuentistas organizados que actúan en locales públicos de esparcimiento de forma regular) suponen un paso adelante en la institucionalización de una práctica en constante retroceso. La aportación fundamental sobre la narración experiencial en el contexto hablado de la entrevista se debe a Labov; también habría que citar, aunque desde una perspectiva completamente distinta, los estudios sobre historia oral basados en la recogida y análisis de "historias de vida" en un contexto que se sitúa a caballo entre la entrevista abierta y la conversación, así como las reflexiones etnográficas en torno a la recogida de material vivencial de autores como Maranhão. Todos estos trabajos aparecen citados en la bibliografía.

episódica (referida a un único evento) en torno a la cual se estructuran todas las secuencias (Ricoeur 1987). En efecto, esta descripción ha servido para caracterizar la totalidad de los géneros narrativos, y unifica bajo una categoría discursiva única relatos tan diversos como el periodístico, el historiográfico, el testimonial, el biográfico, el legendario y la historia de vida.

Naturalmente, cada una de estas variedades narrativas, en su determinación por resaltar cierta perspectiva sobre la realidad, compone sus secuencias de modo que maximicen aquella versión de los hechos que se desea transmitir y validar. El *informe policial*, por ejemplo, está dirigido a describir el suceso criminal en aquellos aspectos que aparecen legislados en el código penal, dejando de lado todo aquello que se considera irrelevante: detalles de la situación, sentimientos de los sujetos afectados, disposición del propio narrador, etc. que no puedan ser reconstruidos como agravantes o eximentes según establece el código interpretativo. Por el contrario, la historia de vida —en tanto técnica de investigación social—, al priorizar la valorización pática de lo narrado y la autoidentificación de los sujetos durante el relato, deja fluir de forma prácticamente incontrolada todos los detalles “marginales” que, a través de la composición oral de los materiales de la experiencia, informan a la investigadora sobre la subjetividad de los vividores de historias.

### 3.1. Narraciones trampa y narraciones dialógicas

El hecho de que la anécdota sea un relato experiencial inmediatamente legible según el motivo inmediato de la conversación determina en gran medida la forma en que se traman las secuencias que lo componen. Antes de entrar en detalles de cómo se organiza una anécdota y a modo de explicación sobre la articulación del relato me detendré en un tipo de estructura narrativa que se ha estudiado con cierto detenimiento; se trata de lo que llamaré *estructura trampa*, característica de las narraciones en que se explica la realización de una actuación embromante. Este tipo de relatos ha sido extensamente analizado por

Bauman en su trabajo sobre los relatos orales; otras aproximaciones sobre este mismo tipo de narraciones puede encontrarse en Gardner y Spielmann (1980).

En líneas generales, la estructura trampa trata de reproducir en el relato la acción deceptiva preexistente en la broma. En ella, la víctima sufre un engaño pasajero a cuyo término se le hará partícipe de la operación deceptiva. Pues bien, el destinatario del relato embromante atraviesa, en el plano estrictamente discursivo, los mismos pasos que el blanco de la broma ha experimentado en el plano accional. Al igual que éste, el destinatario del relato embromante alcanzará a tener una representación total de los hechos acaecidos únicamente cuando el relato esté tocando a su fin. Se puede decir, por tanto, que la persona que escucha una narración de estas características *cae en la trampa* de creer que lo que se le cuenta es una historieta común y corriente y no un relato orientado, no solo a informar sobre unos hechos pasados, sino a hacerlo desde una victimización similar a la sugerida por el blanco de la broma. A esta organización discursiva aludía precisamente en el capítulo primero al hablar del entramado de la enunciación humorística en *chistes enigma* (i.e., aquellos en que se produce una victimización del destinatario por su nivel de conocimiento), bromas y, en general, en todos aquellos episodios en que se produce una acción deceptiva dirigida directa o indirectamente a algún sujeto de la interacción (cf. 57). Pues bien, para Bauman la organización de estas narraciones atraviesa las siguientes fases:

1. **Orientación:** en esta sección se anuncia a los participantes la inminencia de un relato, en este caso, de una broma gastada a alguien en alguna ocasión, o sufrida por el propio narrador.
2. **Plan:** la narradora informa de modo *incompleto* a su audiencia sobre el diseño de la broma: las condiciones que la hicieron posible, los participantes, la situación, etc., y sobre el modo en que dicho plan era ajeno a la víctima.
3. **Truco:** en este apartado se presenta el resultado del plan tal y como lo experimentó la víctima. Se alude al engaño, a la situación de confusión, a la reacción inmediata de la víctima, etc.



4. Exteriorización del truco: en esta fase sale a relucir el plan deceptivo desde la perspectiva bromista de modo que, a la par que la víctima, los destinatarios alcanzan a comprender el alcance total de la jugarreta de la que han sido objeto.

5. Evaluación: el acontecimiento se cierra con un comentario evaluativo concerniente al éxito de la broma; si ha sido ingeniosa o no, de buen o mal gusto, si se esperaba o a pillado totalmente por sorpresa, etc.

Se constata que si bien durante la primera fase del relato la destinataria está sujeta a una identificación con la víctima por la mera equiparación en la perspectiva que se ve abecada a sostener sobre lo ocurrido, al término del mismo —a partir de la exteriorización del truco—, ésta vuelve a alinearse con la narradora-bromista equilibrándose de este modo la desigualdad que se deriva de la actuación embromante. Hay que subrayar que no todas las narraciones embromantes presentan la misma estructura y que en algunas, los destinatarios adquieren —previa a la explosión del truco— un conocimiento sustancial de lo que el bromista-narrador está tramando tanto en el plano de la broma como en el del relato.

Se ha apuntado que las bromas son uno de tantos *mecanismos expiatorios* (Abril 1989). Según esta idea, el desmedro de la compostura propia de la broma trae aparejado un sentimiento positivo de cara al destinatario que reside en la actitud de saber encajarla con humor. Al manifestar sentido del humor, la víctima consigue finalmente superar la vergüenza o el bochorno de saberse burlada. Por su parte, la bromista —siempre expuesta a la ruptura que puede desencadenar el hecho de infligir un daño a alguien— es felicitada por lo ingenioso y “bien intencionado” de su plan de acción. En otro lugar explicaba que este resultado *neutralizador* de la acción humorística que, como se ha sugerido, apunta a una consolidación de la normalidad y la competencia social es más que dudoso y, desde luego, no generalizable, ya que la supuesta pacificación expresiva con la que se pone fin a la actuación embromante puede sostener de forma más o menos soterrada una auténtica guerra de posiciones o, en el extremo contrario, una insensibilidad muy dolorosa (cf. 100). Sobre estas cuestiones concernientes a la victimización, degradación o identificación aberrante en el humor situado volveré

en el capítulo quinto cuando hable de la dimensión interpersonal de estos episodios. Lo que ahora me interesa resaltar es la existencia de un tipo de articulación narrativa que se presenta en sintonía con un plan de acción embromante previamente efectuado en la práctica.

Siguiendo los análisis de Sacks sobre los chistes organizados en torno a la culminación que representa el golpe, Gadner y Spielmann observan que algunas anécdotas personales están conformadas de acuerdo a una serie paralela de similitudes que se rompen en la última fase de la narración. La siguiente es una de las anécdotas con las que ejemplifican esta organización discursiva. En ella, se cuenta el modo en que se establecieron las expectativas que habrían de desencadenar una supuesta broma cuya resolución final es sintetizada en la primera intervención:

- A     Yeah, that was funny. It was just *perfect* because I was expecting Devi to have just *torn* my whole room apart. An' I walk in and all these balloons come out'uv the ceiling
- B     You were walking down the ramp or sumthin' and she (1.0) you yelled at her?
- A     Yeah, I was goin' on the ferry and she says-- she said all the way out to the ferry she kept saying, "Remind me to tell you something when I get to the ferry," and I said, "Tell me *now*" "No, no," and I said, "yeah" and I said, "Why I am going to be so mad?" 'n she said, "yeah," and I said "oh," so just before I got on the ferry I said, "Whatizzit?" She goes, "Well, it's your birthday on Tuesday and I have your keys for the weekend," and she ran away giggling. 'N I stood there with my *mouth* open, 'n thought, "Oh, no!" (1980:183)

En esta anécdota se alude al modo en que una chica aprovecha el viaje de su amiga para prepararle una sorpresa de cumpleaños. Sin embargo, antes le ha hecho creer deliberadamente y mediante lo que se suele denominar *hacer rabiar a alguien* (sostener una actuación de burla de forma persistente) que a su vuelta sería objeto de una broma. Para ello, B planea una intervención de suspense: se hace de rogar y flage la existencia de una información desagradable que duda en

darle a conocer y que sólo revela cuando su amiga ya ha embarcado. Tal y como muestran los autores, la historia que narra esta broma se organiza temporalmente siguiendo los pasos que condujeron a las protagonistas camino del transbordador; en este sentido, se anuncia una noticia supuestamente desagradable que no será revelada hasta el final, cuando A se dispone a partir ("Well, it's your birthday on Tuesday and I have your keys for the weekend"). Al igual que los chistes analizados por Sacks, esta narración se articula en torno a una situación de suspense (¿qué es lo que B quiere dar a entender?) —parcialmente experimentada por los destinatarios del relato— a la que sigue una resolución que trunca las expectativas desagradables que se habían engendrado en los enunciados precedentes.

Las anécdotas recogidas en este estudio poco tienen que ver con esta estructura trampa de chistes y relatos embromantes.<sup>8</sup> El modo en que, en el transcurso de la historia, se va suministrando la información relevante no tiene como fin provocar una implosión inesperada. Nada de esto se observa en la anécdota graciosa, aderezada aquí y allá con intervenciones chistosas descentradas. En estas historietas no se produce ni la parcialización de la perspectiva con ocultación de información propia de las narraciones trampa, ni la prueba de comprensión que caracteriza los chistes enigmáticos.

La sucesión de eventos no se expone según una ocultación deliberada; la anécdota humorística abunda en todo tipo de detalles: todos los que se consideren graciosos y todos los que permitan no perder el curso de los acontecimientos, todo ello desde la *perspectiva vicencial* de la persona que narra, tanto si se sitúa como víctima de una situación que se le escapa de las manos, como si promociona mediante la narración su carácter diestro o ingenioso. Nuevos datos irán

<sup>8</sup> Esto ya lo advierte Norrick cuando afirma: "De acuerdo con Sacks (1974) y Sherzer (1985), las bromas narrativas están construidas con vistas al golpe final, que impone a los oyentes una prueba de comprensión. En cambio, las anécdotas personales carecen de golpe como tal y tampoco representan una prueba. Por el contrario, las anécdotas presentan una escena graciosa que invita a los oyentes a reír y exponer sus propios comentarios." (1993:48).

incorporándose a la historieta en función de su ordenación temporalizada y de las intervenciones —preguntas, comentarios, digresiones, etc.— del resto de los participantes. La gracia —y esta es una especificidad a destacar— no se concentra en un único enunciado como ocurre en las narraciones con golpe sino que aparece desperdigada a lo largo de la interacción y depende, como explicaré a continuación, de las intervenciones suscitadas durante la misma. El siguiente es un ejemplo, prototípico diría yo, de narración personal humorística (he introducido algunos turnos anteriores y posteriores a la narración con el fin de ilustrar el carácter interactivo de su gestación y finalización; cf. 109):

(24Ing. )

((se aconseja a K sobre cómo propiciar un encuentro romántico ))

17S meet her on the subway or something {(risas)}

18C {(risas) if you don't want to get smash

meet her in- on the tube {(ríndose)}

19S (risas)

\*20H ohuuu, {that can be- that can be very romantic too

21S {(risas)}

that's true you can be thrown together on the train {(-----)}

22H {yeah:: (0.3) mmm

23S not problematic, proximity (0.4)

24K no::, I would like to keep (-----) even though I know that nothing will happen

25S no, you never know that (0.2)

\*26H oh, I remember I manage once to get a date with a girl on the London tube ((carraspea)) (0.2) on the most unromantic circumstances you can think of, [like-.

27S {you did?

28H yeah, we were standing on the platform

29S ah so it wasn't an original idea {(risas)}

30C {(risas)}

31H {we- we were standing on this platform and this train, and it sort of came in and it was full of people and they all went out, so the hall was empty and it was just her and me going on it, and it was antinking sweet, it was football {(-----) football match erm

32S {ahhhh (0.2) aaahh ahhaaa

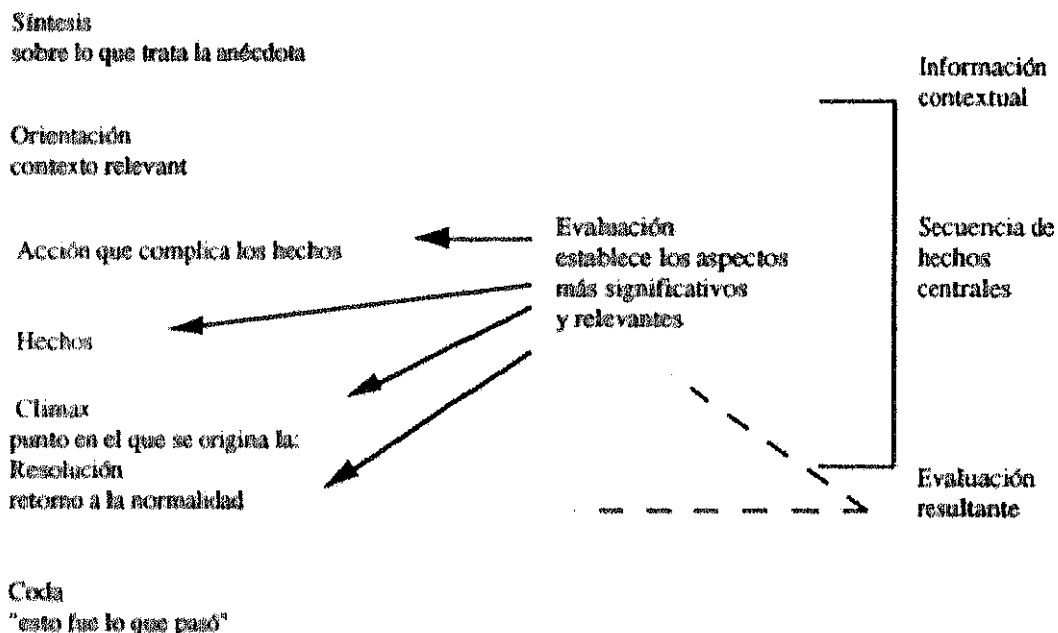
33H \*something) it was antinking incre::dibly bad

- 34S (risas)
- 35H and that was that was the excuse for a... for making some a...
- 36C comments
- 37H comments about it or whatever you know, and a... and eventually we- we (-  
-----) we both switch to the same (0.2) train (0.2) going in another line
- 38C huhuhu
- 39H and so I have to sit next to her there as well
- 40S guuu
- 41H with a little bit of effort on my side, eh [I have to admit=
- 42C [huhuhuh (risas)
- 43S [(risas)
- 44H =(riéndose)(risas) yeah yeah ((carraspea ))
- 45C and what [happened?
- 46H [oh, no no, nothing more came out of it, a... I mean, a... I mean  
[we were, we were having a lunch and had lunch=
- 47C [why not? you never know
- \*48H =and that was it
- 49K Zarina and Andrew met on the train
- \*50H [no, it wasn't like (-----)
- 51C [really?
- 52S [is that true?
- 53C how did they meet? (0.3)

Esta breve anécdota ilustra de forma modelica el modo en que se estructura una narración dialógica. En primer lugar, el relato de Hans se enlaza perfectamente con el asunto que se está tratando; el narrador toma como antecedente o pre-texto la sugerencia de Satinder en (17) en la que se apunta la posibilidad de que el reencuentro romántico (entre Clive "K" y una antigua amiga) se produzca de forma aparentemente casual en el metro. A propósito de esta sugerencia, y después de lo que podría considerarse un instante reflexivo en (22) en el que el futuro narrador considera los argumentos jocosos de su amiga, Hans anuncia en (26) la inminencia de un relato; el tema como es habitual se presenta al inicio: cómo llegó a citarse con una chica durante un trayecto de suburbano. Obsérvese que entre el anuncio y el comienzo efectivo de la anécdota se produce una *intromisión* —producto de una interrupción jocosa en (29)— en la que Satinder comenta la probada clarividencia de su consejo (la anécdota que

Hans se dispone a contar muestra que su sugerencia no era tan descabellada). La terminación de la historieta ilustra igualmente bien la gestación de una segunda anécdota (entre (49) y (54)) motivada por la primera; el asunto concierne a un encuentro de las mismas características (i.e., en el metro) que, en esta ocasión, se materializó en una relación duradera. La anécdota transcurre con varias interferencias humorísticas intercaladas entre (26) y (48); ésta última intervención parece dar el relato por concluido ("y eso fue todo"); no obstante, el narrador vacila y trata en (50) de retomar el incidente bruscamente finalizado. A pesar de sus intentos, no consigue llamar la atención del resto de los participantes, ya enfrascados en una nueva historieta, anunciada y prevista según la intervención de Clive en (49).

El modelo de narración experiencial propugnado por Labov y Waletzky describe en el plano de la organización secuencial el curso de cualquier narración personal de transmisión oral. El siguiente cuadro —diseñado por Linell y Jönsson (1991:87)— recoge las líneas maestras de este modelo:



**Figura 7.** Modelo de narración experiencial de Labov y Waletzky según Linell y Jönsson.

Este esquema sobre la composición de la anécdota muestra las secuencias de las que se compone, su ordenación temporal y, lo que es más importante, prevé la injerencia de intervenciones evaluativas a lo largo del relato, en particular, a partir de la sección de orientación. Como inconveniente se puede señalar la "insensibilidad" del modelo respecto a la articulación interactiva de los turnos en *movimientos* de confluencia o dispersión temática, malentendidos, digresiones, intromisiones, interrupciones, ramificaciones de la anécdota, etc.. Tampoco contempla la elaboración específicamente humorística de las fases que se proponen, así como la singularidad intersubjetiva de los temas sobre los que versan y la contribución que esto pueda operar con respecto a la ordenación general del contenido experiencial. Existen, por ejemplo, anécdotas sexualmente dimensionadas, anécdotas que se refieren hechos inauditos que es preciso autenticar, anécdotas cuyo fin primordial es moralizar, anécdotas que sirven de introducción a un cotilleo, etc. Pues bien, todo parece indicar que estas peculiaridades en el contenido y el propósito de la narración tienen una influencia decisiva en el modo de articular el relato.

En este sentido se puede constatar cómo en un estudio sobre historias contadas por sospechosos a la policía, Linell y Jönsson (1991) observan que los sospechosos instados a "contar lo ocurrido" hacen especial hincapié en una de las fases de la narración, precisamente en aquella en que se "orienta" lo que serán hechos centrales del relato. En esta parte, el interpelado trata de explicar con todo lujo de detalle todas aquellas circunstancias —relevantes y menos relevantes— que atenden o explican, bajo su punto de vista, el *sentido* de la acción delictiva. Naturalmente, este énfasis choca con el propósito de los policías, únicamente interesados por redactar un informe conciso en el que se contemple una descripción lo más "ajustada" posible de los sucesos que han dado lugar a la detención. Young (1989) se refiere al mismo asunto, esta vez en el entorno de la consulta médica, y pone de manifiesto el modo fragmentario y prácticamente inanimado en que el médico tiende a tratar —en el discurso y en el contacto físico— el cuerpo del paciente, un cuerpo que éste último insiste en experimentar

y recrear como parte de una narración que representa de forma más ajustada, la *encarnación* o experiencia de vivir en un cuerpo.

Pero, retomemos a partir de este modelo y de sus limitación el análisis de la anécdota anterior. Efectivamente, se puede determinar en el orden conversacional una *síntesis inicial* en (26), en la que se resume el asunto fundamental de la narración. A diferencia de los *pre-textos* de las burlas que, como indicara en el capítulo anterior, adquieren este estatus a partir de la intervención subsiguiente, las anécdotas suelen iniciarse con lo que en el análisis de la conversación se denomina *pre-secuencia*. Se trata de una intervención que ocupa una posición estructural fija al comienzo de una secuencia con propiedades distintivas: una narración, una petición, una entrevista, una invitación, etc. Muchas de estas secuencias se inician con una pregunta; ya aludía anteriormente al caso de los chistes (cf.76). Sin embargo, existen otro tipo de pre-secuencias que, como las que aparecen en las anécdotas, sintetizan lo que —si no se interpone un impedimento explícito— se desarrollará a continuación. Los resúmenes que preceden a las anécdotas funcionan como intervenciones iniciales en las que, por un lado, se enlaza con lo anterior y, por otro, se anuncia y solicita permiso para desarrollar un tipo específico de discurso: una narración. En el fragmento transcrito se producen dos pre-secuencias; la primera, en (26) precede a la anécdota inicial y la segunda en (49) anuncia la historia sobre Zarina y Andrew.

Si la anticipación resumida de la historia despierta el interés de al menos un miembro de la audiencia, éste aceptará la invitación facilitando, mediante un turno de asentimiento o requerimiento, el inicio de la narración. Este fenómeno de tomar y ceder la palabra o dar pie a que se produzca una narración se observa en (26) y (27) y, más adelante, entre (51) y (53). En ambos casos, hallamos una petición explícita, insistente cuando el narrador se hace de rogar, para que se de comienzo a la historieta recién anunciada. En este sentido, la anécdota puede equipararse al chiste, pues también en éste se produce una secuencia del tipo anuncio-permisio-narración (A: “¿Sabías el de la niña postulante?, B: “¿cual?”, A: “va una niña postulante...”).



En la fase de orientación, el narrador presenta la escena caracterizándola como antítesis de lo que sería un imaginario ambiente romántico: un andén de metro, un vagón abarrotado de gente que sale de un partido y, la acción que complica los hechos: el calor que dejan los pasajeros al salir; motivo que desencadena el diálogo entre el narrador y la desconocida. Durante la orientación se introduce la información sobre el tiempo, el lugar, los participantes y el estado que, en el relato, se verá truncado por un incidente inesperado, anormal o extraordinario. El punto álgido se produce durante el diálogo entre los protagonistas, concretamente, cuando estos vuelven a coincidir en un segundo tren. La situación se resuelve precipitadamente cuando en (46) —después de las expectativas creadas en las palabras anteriores— Hans limita el alcance de la continuación de la relación recién iniciada que resume torpemente en (46) y que tratará de retomar más adelante en (50) a raíz de la escasa celebración que despierta. La terminación precipitada pasa por alto la fase de evaluación “resultante” del encuentro; la “desilusión” de la audiencia ante las expectativas de una culminación amorosa es lo que impulsa a Hans a retomar el relato una vez proferido el cierre. La narración concluye con una coda tradicional: “y eso fue todo”, en la que se da por contestada la pregunta que —como sugieren Labov y Waletzky— se esconde tras cualquier historia experiencial: “¿y qué paso?”.

Resulta interesante señalar que todas estas fases del relato están compuestas por “enunciados narrativos” temporalizados según la sucesión cronológica; pero, también, que entre los mismos se introduce toda una serie de intervenciones evaluativas que, como sugiere el esquema, resaltan los aspectos más significativos y relevantes de lo narrado según la persona que las realice. En la anécdota considerada, la evaluación de los acontecimientos relatados gira en torno a un motivo —incitado y sostenido tanto por la audiencia como por el propio narrador—, me refiero, naturalmente, al posibilismo erótico de un encuentro en parte fortuito y en parte amañado.

La cuestión del humor queda totalmente excluida de la descripción secuencial que acabo de esbozar a partir de la anécdota seleccionada. Sin embargo, esta cuestión se revela fundamental en la composición de la anécdota: en su desarrollo compositivo y en sus potencialidades significantes. Sugerencias, aspavientos, carcajadas, tono dubitativo, interrupciones de "remate" humorístico, repeticiones y pausas, además de los elementos motores de la mímica —ausentes de la transcripción magnetofónica— conforman la valorización pática-humorística de la vivencia referida. Todo ello encarrila la historia en una dirección determinada, una trayectoria evaluativa que hace proliferar, de entre todos los aspectos del contenido de la historia, aquellos que se refieren a la dimensión sexual del encuentro que se narra.

Desde el comienzo de la narración considerada y precisamente por el *dimensión sexual* soterrada del tema del que se habla —la posibilidad de ligar en el metro—, ésta aparece cuajada de aspavientos e interjecciones que llamaré *insinuación* o *indirecta* específicamente sexual. Paso a explicar esta cuestión: cuando se trata un tema que atañe directa o indirectamente a la dimensión sexual de un encuentro se produce con frecuencia un nerviosismo no siempre fácilmente diferenciable de la excitación humorística. La guasa durante el relato potencia precisamente esta dimensión subjetiva de la significación en las siguientes intervenciones risueñas, todas ellas proferidas en la fase central del relato: (38), (40), (41), (42), (43) y (44). El funcionamiento habitual es el siguiente: una persona de la audiencia asigna un sobreentendido de esta naturaleza, esto es, una interpretación insinuante a la intervención inmediatamente anterior, hecho que determinará la trayectoria humorística que el propio narrador imprima a los enunciados narrativos y evaluativos sucesivos. El siguiente fragmento ilustra esta determinación (en este caso, inducida por una persona que no es el narrador) del humor sobre la narración:

(-----) we both switch to the same (0.2) train (0.2) going in another line

\*JAC    hahaha

JNH    and so I have to sit next to her there as well

\*40S guau

41H with a little bit of effort on my side, eh (I have to admit=

\*42C [huhuhuh (risas)]

\*43S [(risas)]

44H »((*riendo*))(risas) yeah yeah ((*carraopea*))

He resaltado los turnos proferidos por los destinatarios en activo, pero podría muy bien haber incluido el resto de las intervenciones puesto que a partir de (38) lo que se produce es un sugerimiento tras otro, unos en forma de interjección y/o aspaviento, otros como sobreentendido a partir de la enunciación. Un turno, (37), en el que apenas si se esboza la dimensión intencional del entonces protagonista de la historia se transforma de buenas a primeras y gracias a las connotaciones de la interjección en (38) en el pistoletazo de salida para el resto de las insinuaciones. Lo que empezó siendo una eventualidad desenfocada (i.e., el hecho de si el cambio de tren fue una casualidad o una iniciativa premeditada por parte de los propios personajes, en particular, del narrador en su afán por ligar) se convierte, en virtud de su naturaleza determinativa, en un atrevimiento ingenioso que incrementa la euforia ante los sucesos que aún permanecen en el tintero. La narración podría haber tomado cualquier otro rumbo; podría, por ejemplo, haber hecho hincapié en el desenlace: la eventualidad de una cita; haber desarrollado más extensamente el diálogo entre los protagonistas que tiene lugar en el vagón, introduciendo —como es frecuente en los relatos anecdóticos— enunciados en estilo directo o indirecto; haber practicado una descripción más detallada de la escena, de la co-protagonista, etc. Sin embargo, todo esto aparece en un segundo plano con respecto al cariz ingenioso que toma la posibilidad de interpretar el acontecimiento relatado como un lígüe.

Para ello, el narrador emplea cierta economía verbal que consiste fundamentalmente en ofrecer dos perspectivas ambivalentes sobre los hechos: una, fortuita en la que los acontecimientos son producto de la casualidad y otra, que podríamos denominar pícaro, en la que se da a entender la determinación intencional por hacer fructificar un encuentro fortuito y pasajero. El orden emotivo y volitivo de esta ambivalencia tiene su representación más evidente en

la litotes ("with a little bit of effort on my side...") y la tergiversación de la fuerza ilocutiva ("I have to sit next to here there as well"). A esta economía discursiva se suman, como ya he explicado, las interjecciones y el carraspeo en (44), un signo convencional de circunspección, en este caso fingida, particularmente profuso en el discurso masculino.

Además de precisar, aclarar, reconducir, resaltar la pertinencia de lo narrado y amoldar el relato a las exigencias informativas y emocionales que surgen al narrador y a los destinatarios, sobre las evaluaciones descansa la potencia de dar un giro humorístico al relato, de imprimir una perspectiva guascona sobre los incidentes referidos, de enfocarlos desde una óptica lúdica. No olvidemos que la anécdota es un constructo eminentemente dialógico y como tal es sensible a las apreciaciones incesantes de los interlocutores; si estos la sitúan ante un marco lúdico tenderán a interrumpir, abuchear, carcajearse y hacer comentarios jocosos siempre que lo considere oportuno. Si, por el contrario, se ambienta en un entorno de formalidad y circunspección como sucede en la entrevista sociológica —por mucho que ésta se reconduzca hacia una atmósfera de intensidad y euforia; Labov (1972a) propiciaba esta transformación de la entrevista sociolingüística por medio de su famosa pregunta "¿ha estado alguna vez en peligro de muerte?"—, los sujetos limitarán sus iniciativas conversacionales ajustándolas a las juiciosas demandas de su interlocutor. Tal y como ponen de manifiesto las transcripciones conversacionales de este estudio, la seriedad en el entorno informal es extremadamente frágil y los cauces para inventar una visión divertida de cualquier experiencia son múltiples y, en muchos casos, imprevisibles cuando se comienza a narrar.

### 3.2. Aspectos interactivos de la anécdota humorística

Hasta el momento he admitido que, al margen de ciertas limitaciones parciales, los modelos de entramado de secuencias narrativas propuestos por Labov y Waletzky para las "narraciones personales" y Bauman para las historietas trampa se adapta a lo que podemos observar en las ocurrencias anecdóticas

efectivas que se recogen en el presente estudio. A semejante conclusión he llegado tras analizar una anécdota (la del metro) en la que —tal y como sugiere el modelo— se constata la existencia de un orden tramado en torno a la temporalización de un único evento que, además, se articula sobre la marcha mediante un conjunto de enunciados evaluativos, muchos de ellos —como hemos visto— de carácter humorístico.

A continuación consideraré los problemas —desajustes y contradicciones del modelo expuesto— que se derivan del análisis detenido de anécdotas que presentan, al menos en apariencia, una mayor complejidad estructural e, indudablemente, intersubjetiva. En el apartado anterior veíamos algunas limitaciones importantes que, en lo que concierne al presente estudio, tienen que ver con la potencialidad humorística de la narración. A continuación, trataré de precisar en qué consisten estas “anomalías” de la organización anecdótica.

Para ello, me gustaría llamar la atención sobre la anécdota “el espíritu navideño” (an. 473) ya introducida al inicio del presente capítulo; en su primera versión se desarrolla durante diez minutos y en la segunda se extiende aproximadamente hasta once minutos. La transcripción de la primera versión —desde el comienzo hasta lo que aproximadamente se puede considerar un cambio de tema— recoge nada menos que ciento cuarenta y nueve turnos de palabra proferidos tanto por la narradora como por las dos destinatarias, una de ellas, Raquel, cumplidamente al corriente de los incidentes relatados. A pesar de la preeminencia proporcional de las intervenciones de la narradora, llama la atención la profusión de turnos —en su mayoría carcajadas— de parte de las destinatarias que son fuente nada menos que de ochenta y una intervenciones frente a las sesenta y ocho de la narradora. Hecho que ha de atribuirse, en parte, a la contribución de “turnos narrativos” realizados por Raquel.

El comienzo se produce mediante lo que Polanyi vagamente llama “turno de entrada” (“entrance talk”) originado en un “lugar de transición” (cf. 118). A diferencia de lo que sucede en la anécdota anterior, aquí, el comienzo no resume

el incidente que va a ser narrado sino que, como advertía, sirve a modo de anuncio. Un **anuncio** que, desde el principio, tiende una invitación a las interlocutoras para que participen del esfuerzo narrativo. Como he indicado, este tipo de “movimiento” hace pertinente una contestación: un asentimiento que de vía libre al inicio de la anécdota. Una mirada mútua es más que suficiente<sup>9</sup>:

- 1A      me acuerdo cuando (0.2) te acuerdas cuando- te acuerdas eso que me pasó a mí en- en Espíritu Santo? ((a Raquel )) que- (0.2) que en mi calle el bar de enfrente...

El anuncio anticipa el tipo de actividad que se pretende desarrollar; establece, entre otras cosas, expectativas sobre la distribución o tipo de participación esperable. La persona que narra ha logrado captar la atención de la audiencia y la capacidad de hablar más extensamente; se puede afirmar que esta conversadora se ha *auto-seleccionado*<sup>10</sup> mediante una pre-secuencia de anuncio. La auto-selección —prevista en el sistema de turnos de palabra propuesto por Sacks et. al. (cf. 182)— resulta tremendamente útil cuando se trata de mantener a la audiencia, como se suele decir, pendiente de un hilo. Algunos narradores introducen de forma estratégica pausas que tienen como finalidad suscitar suspense y reclamar de los interlocutores preguntas del tipo “¿y qué paso?”.

<sup>9</sup> En la introducción expliqué la ausencia de un tratamiento sistemático de los aspectos gestuales y motores en la consideración de los episodios de humor situado. Sin embargo, como este segmento pone de manifiesto, la mirada y, en general, la orientación mútua de los interlocutores constituye un componente esencial en la interpretación alusiva de los enunciados. Para un análisis detallado del entendimiento visual puede consultarse el estudio de Charles Goodwin (1981) sobre la organización conversacional.

<sup>10</sup> Sobre la auto-selección en la narración humorística puede consultarse: Norrick 1993:43. La auto-selección, por sí misma, no asegura la oportunidad de contar —no en el transcurso de una conversación especialmente efervescente—, este hecho queda ejemplificado en C10M (an. 465). Entre (131) y (147) coinciden dos secuencias conversacionales: una, en la que se anuncia una anécdota y otra —iniciada con anterioridad—, en la que se desarrolla una tomadura de pelo. Además de la incomprensión propia del solapamiento de varios turnos de palabra, se produce una secuencia de negociación en la que se trata de concluir la actividad en curso para poder dar paso a la propuesta de narrar. Una digresión, producto del modo fortuito en que se pronuncia una palabra, termina por dar al traste definitivamente con la posibilidad de desarrollar la narración esperada.

La persona que narra es, sin duda, la que habla más extensamente; las intervenciones de sus acompañantes están, en este sentido, supeditadas al rol central que desempeña esta persona, y es ella misma la que en muchos casos suele dar entrada a otra participante. Transformar una anécdota individual en una narración colectiva supone un cambio de este orden primario mediante intromisiones, cesiones de palabra, apostillas y, claro está, redistribución de turnos narrativos. Como explicaré más adelante, el *agenciamiento narrativo* recompone el sentido de la experiencia individual al vincularlo a la experimentación colectiva que supone el hecho de contar cosas en el marco de una conversación.

También en los cotilleos se observan pre-secuencias de anuncio y petición. Si la anécdota suele iniciarse con una fórmula convencional del tipo "Me acuerdo..." o "Una vez..."; los chistes con "¿Sabes aquel del...?"; los cuentos con "Erase una vez..." y las leyendas con "Cuenta la leyenda..."; los cotilleos suelen dar comienzo con enunciados como "Me han contado..." u otros en los que se hace referencia a lo sinuoso de la fuente. Emplear este tipo de fórmulas estereotipadas constituye, como puede verse en el siguiente fragmento, un modo efectivo de ganarse la atención.

106D \*I have this friend of a friend\* (risas) ((*todos se acercan a D*)) this is an urban myth (risas) but it happened to him, and he had this arrangement where he used to meet this girl, every Thursday afternoon, and he used to go to the supermarket, buy loads of food, make a big meal, and have sex

Además, una declaración semi-convencional de estas características tiene la virtud de acondicionar el resto del intercambio en un sentido lúdico.

Aún podemos hallar anécdotas —las menos— que no vienen precedidas de una pre-secuencia ni, claro está, de una contestación. En S1A (an. 470) se encuentra una historieta conversacional sin pre-secuencia, hecho que no impide la

utilización de estrategias mediante las cuales se pretende involucrar al resto de los participantes (e.g., "¿te acuerdas del Manos Hábiles?").

De igual modo que la narradora trata de asegurarse por distintos medios la atención de la audiencia, se espera que ésta, a su vez, dé muestras de interés por lo que está siendo contado. Existen varias maneras de involucrarse<sup>11</sup> en una narración. William Labov (1981) en su consideración de la narración de incidentes violentos contados a un entrevistador (él mismo) resalta dos clases fundamentales de seguimientos: (1) los enunciados en que el destinatario manifiesta su sorpresa y anima al otro a proseguir el relato ("¿de verdad?", "sí") y (2) aquellos mediante los que se indica que se está comprendiendo la finalidad de la narración o la línea argumental a la que responde ("ya", "claro").

La anécdota dialógica, la humorística en particular, amplía considerablemente la variedad de opciones de seguimiento elocuente entre las que destacan, obviamente, las evaluaciones ya sean en forma de carcajadas o enunciados; algunas de ellas —las insinuaciones y las digresiones— han sido motivo de atención en el apartado precedente. Las siguientes son formas habituales de seguimiento:

1. **asentimiento o ratificación:** según el sentido que, siguiendo a Goodwin y Goodwin (1992), he dado a este término (cf. 165).

67A    [claro eso dijo Pep

\*67C    claro

68A    espérate que se haga de noche y le tiramos piedras al- [al este

\*69C    [claro

70R    [ríamos]

<sup>11</sup> Con el término *involucración* ("involvement"), Deborah Tannen (1989) —siguiendo a Gumperz— alude al proceso dinámico por el cual, los interlocutores manifiestan su compromiso activo en la conversación. "La involucración conversacional es el resultado exitoso de la inferencia conversacional, la habilidad para inferir, a nivel global, cual es el propósito de interacción y cual es la participación que se espera de una, además de, a nivel local, qué significa cada enunciado." (Gumperz 1982:10).



2. solicitud de información y sugerencias: instar a que se comience o retome el relato o a que se desarrolle algún aspecto específico del mismo.

\*74C    ¡y se lo hicieron quitar?

75A    sí sí sí se lo hicieron [quitar

\*66C    eso le haces un ataque nocturno a los baffes que los tienes al [lado

67A    ¡claro eso dijo Pep

3. Incomprensión: dar muestras de no entender el sentido de lo que se cuenta. En las historietas de chiquilladas que reproducía más arriba —21 Ing.a en (29)— aparece una intervención de este tipo.

4. apreciación e iniciativa humorística: pueden ser de distinto tipo: carcajadas, aspavientos, comentarios ingeniosos, desvaríos e, incluso, burlas.

16A    =ai puede poner la- encima el tío- es que dentro no se oía [le=

\*17    [(risas)

118A    (-----dantesco)

\*119R    un cuento kafkiano y no voy a poder salir de [aquí ((riéndose))

10A    era la misma es que no tenía otra era una cinta de niños [que=

11C    [(risas)

\*12A    =cantaban pésimamente bueno daba igual aunque hubiera sido María

Calas bueno yo que sé es que-

13    (risas)

5. incredulidad: muestras de no dar crédito a lo que se cuenta.

6. Co-participación en la narración: la co-participación puede ser de apoyo, cuando se reduce a atestiguar o completar lo que se cuenta o puede, como sucede en las anécdotas del repertorio que he denominado "los pequeñitos"

conformarse como una auténtica *narración colectiva* (cf. 134). El siguiente es un ejemplo del primer tipo.

- 7A      no pedías mi casa o sea mi casa da por una parte da a esa calle y por la otra parte da a un patio bueno pues estaba en la habitación más alejada en la del patio y oía yo rin rin rin rin rin rin ((*entonando un villancico*))
- 7R      era horrible ((*riéndose*))
- 8A      te lo juro
- \*9R      porque la misma cinta todo el tiempo
- 10A      era la misma es que no tenía otra era una cinta de niños [que=

La organización temporal de las secuencias narrativas en esta clase de anécdotas más extensas y con mayor participación se produce de forma discontinua; el relato se acelera, decelera y repite incesante. Es decir: si en las anécdotas que se cuentan “de corrido” (i.e., en las que el narrador cuenta en un único turno mientras el resto escucha) la articulación narrativa es la que permite enlazar los eventos uno tras otro según su *serialización* —disposición que permite, en último término, entender el sentido de las acciones según su *sucesión*: “primero esto y después esto otro...”—, en historietas como “el espíritu navideño” la progresión narrativa se articula en función de criterios distintos al de la temporalización ordenada de los hechos. Esto se traduce en fenómenos tan corrientes como que el narrador vuelva a un estadio anterior porque se le ha olvidado algo o porque alguien así lo requiera, que se salte cosas que considere irrelevantes o que precipite el desenlace para después retomar algún detalle intermedio.

Para entender este entramado es preciso recomponer la estructura básica de los acontecimientos referidos; el siguiente resumen —que no es otra cosa que una tentativa de narrativización disciplinada— puede ayudar a enfocar el incidente que se nos cuenta:

“En navidades y durante el tiempo en que Ana vivió en la calle Espíritu Santo, el bar de enfrente sacó unas altavoces a la calle a través de los que se podía escuchar villancicos durante todo el día. Ante esta situación, Ana llama a la policía y acude

al bar a protestar y pedir que bajen el volumen de la música. Una vez en el bar se enfrenta a la hostilidad del dueño y de los clientes habituales que insisten en mantener la música, aludiendo al hecho de que fomenta el "espíritu navideño". Después de un mal rato en el bar, Ana vuelve a casa y le cuenta lo ocurrido a su compañero. Vuelve a dar aviso a la policía que finalmente acude y hace retirar la música."

Este engranaje temporalizado y aséptico de las acciones sólo es posible tras un repaso minucioso de la transcripción. En realidad, los enunciados estrictamente narrativos —los que describen los acontecimientos según el orden en que se produjeron— ocupan una mínima porción del intercambio total; lo central de este episodio son, en cambio, los comentarios —reproches, increpaciones, argumentos, etc.— que ilustran la fase central del relato: la interacción que tiene lugar en el bar. Y es en esto en lo que la narradora se detiene una y otra vez con el fin de detallarlo y evaluarlo junto a sus contertulias. En la fase principal de la narración, la que anima la interacción entre Ana, el dueño del bar y los parroquianos, y una vez proferido el anuncio, la fase de orientación y la acción desencadenante, se produce el siguiente segmento de diálogo referido en estilo directo:

((se remonta a (23)))

30A    bueno y dice, el niño es tuyo?

31R    (risas)

32A    digo pues no (0.2) pues eso tenías que estar haciendo haciendo niños verás como no oías mis villancicos

33C    joder

34A    te lo juro

35C    qué bestia ((*riéndose*))

A esto le siguen otros extractos del conflicto. En (74), se fuerza mediante una pregunta ("y se lo hicieron quitar?") el resultado final de la anécdota. Pues bien, esta anticipación del desenlace (mucho antes de que la anécdota se de por concluida) no impide, después de una pausa, una nueva actualización de la misma

porción de diálogo en la que el borracho estaría haciéndose eco —como sucede en otras partes de la interacción— de las palabras de dueño:

- 107A a hacer hijos ((parodiando un supuesto grito borracho)) dice el borracho  
[haciendo hijos=
- 108R ((risas)
- 109C [eso es super fuerte
- 110A «tendrías que estar
- 111R que fuerte

Otros micro-episodios de tipo paródico, alternados a lo largo del relato, revelan el mismo tratamiento. Los siguientes ejemplifican la argumentación que el dueño y parroquianos sostienen sobre lo adecuado de mantener los villancicos en época navideña:

- y me empieza a dar hala maja sábeta (0.3) [vamos venir a=
- 39R ((risas)
- 40A «protestar esto es el espíritu navideño ((parodiando))
- 41R (risas)
- fuera el ayuntamiento la policía y quien fuera que él sí [quería=
- 80C ((-----))
- 81R ((risas)
- 82A [=ponía- (0.2) que él sí quería ponía los villancicos porque [estábamos en navidad
- 136C luego hay gente que no comprende por qué se odia- por qué uno odia la navidad (risas)
- 137 (risas)
- 138A pero tú fíjate que-que además qué qué uso del espíritu me decía pero es que es navidad [decía me engañen tu puta madre=
- 139 ((risas)
- 147R y tenía que estar puesta en- en el nivel que a él se le había emperujado
- 148A sí sí

149R y luego ya cuando tú fuiste a protestar ya dijo quejue no tenías espíritu navideño

Un último ejemplo de estas recapitulaciones efectistas aparece en la fase central y después, una vez referida la resolución:

25A (pero una mala bestia así (0.3) pero (0.2) como que quieres le digo pues ¿no puede hacer esto? anda que vosotros anda que vosotros no ponéis a veces la música alta ((poniendo voz de gañán)) digo=

26R ((risas)

27A =(quién es vos- digo quién es nosotros? dice (0.3) los jóvenes

28 ((risas)

29C los jóvenes ((riéndose)) en abstracto (risas)

al final todo el bar contra ti no? (0.3) porque eres joven (0.2) y o sea- y es que además es que- porque vosotros bien que ponéis la música alta (y yo digo pero por favor quiénes? ¡si yo soy una=

97R ((risas) ((risas)

98A =persona absolutamente pacífica

99R (risas)

100A los jóvenes

101 (risas)

Pasemos ahora a la segunda versión de la anécdota, filmada, como ya he dicho, un año más tarde en presencia, entre otras mujeres, de las que la escucharon en la primera ocasión. Durante la fase de explicación de los hechos, Ana vuelve a poner el énfasis en el intercambio que comienza con la pregunta "¿y de quién es el niño", en el de "ejue claro la juventú" y en el que se justifica la música con el argumento de la navidad: "guapa, tú es que no tienes espíritu navideño". Pues bien, estos tres segmentos conversacionales, el segundo sobre todo, son nuevamente retomados de forma salteada en varias ocasiones: "ese es el que tenía espíritu navideño", "a ti te falta alegría navideña", "no tienes espíritu navideño", "es que yo quiero alegrar a la calle" y "desde luego, no sé qué... una cinta tan bonita". Al igual a como ocurría en la primera versión, la narradora

reelabora los segmentos —esta vez con más aspavientos si cabe— y, de igual modo, recibe del resto muestras inmediatas e inequívocas de apreciación.

A continuación, cabría preguntarse: ¿a qué responde esta discontinuidad en el relato?, ¿es posible seguir una anécdota que hace proliferar hasta tal punto esta clase de repeticiones?, ¿por qué se rearticulan ciertas porciones y no otras? o ¿se trata, más bien, de una reproducción aleatoria?

La hipótesis que aquí sostengo es que la persona que narra una anécdota tiende a enfatizar y recapitular todos aquellos fragmentos que se piensan graciosos y que, además, reciben un "feedback" que así lo atestigua. *Hacer gracia* es —de acuerdo con esta idea— uno de los móviles que contribuyen a la proliferación repetitiva y desordenada de una historieta, además, claro está, de las evaluaciones acordadas. En la anécdota considerada, se contabiliza una gran cantidad de intervenciones que giran en torno a enunciados evaluativos del tipo: "era horrible", "era el surrealismo aquello", "qué bestia", "qué alucine", "fue una cosa" y "qué fuerte". Lo que tienen en común todos los trances revividos —el de "hacer niños", el del "espíritu navideño" y el de "la juventud"— es justamente que tienen la virtud de renovar la risa colectiva y, en general, todos los momentos de sintonía eufórica vividos colectivamente durante la narración. Antes de profundizar en esta cuestión de la reelaboración repetitiva de carácter humorístico deseaba abordar otra dimensión de la narración anecdótica que junto a la interactiva ayudará a situar el problema de la organización del relato conversacional.

#### 4. La performatividad de las anécdotas graciosas

"Performance" significa actuación, ejecución, realización, representación, dramatización y animación. Una "performance" es una actuación concreta en su particular puesta en existencia, es decir, en su ser *en-acción*. El primero en hablar de performatividad desde una óptica de pragmática lingüística fue J. Austin (1971) que designó como "realizativas" o "performativas" ("performative utterances") todas aquellas expresiones que en su emisión llevaban a efecto de-

terminada acción y que, por consiguiente, operaban un cambio en las circunstancias inmediatas de los interlocutores.

El desarrollo de este concepto ha seguido rumbos muy distintos. N. Chomsky, por ejemplo, habla de actuación ("performance") para oponerla a la competencia o saber gramatical, auténtico objeto de la lingüística. Por otro lado, ya en el marco de la pragmática, se ha desarrollado una extensa teoría de la performatividad que sitúa su objeto en los *enunciados performativos*: todos aquellos que *ejecutan* una acción por el mero hecho de ser enunciados en cierto tipo de situaciones comunicativas. Tratando de desbloquear la aproximación a los performativos —notablemente estancada a raíz de la llamada "hipótesis performativa" que en los sesenta propugnaba la existencia de un verbo performativo implícito en todos los enunciados y ligaba, de este modo, la pragmática a la gramática—, otros autores como G. Abril, desde una "teoría general de la acción discursiva", habla de performatividad como formas del lenguaje en la situación social, formas que están sujetas a un orden contractual que regula, precisamente, el modo de hacer cosas con palabras en un sentido público y acordado. No me voy a detener aquí en el análisis de la performatividad desde esta perspectiva; de la que hablaré en el próximo capítulo cuando aborde la "mecánica" significativa de los enunciados que conforman las actuaciones humorísticas.

El sentido en el que aquí pretendo emplear el concepto de performatividad nos llega, concretamente, de parte de lo que comenzó siendo el análisis del folklore y que más tarde agruparía bajo el manto de una teoría general de la actuación estudios de cultura oral como los realizados por Richard Bauman y sus colaboradores en torno al "arte verbal" ("spoken art") y las representaciones orales de la cultura ("cultural performances").

Después de una breve exposición de esta perspectiva sobre la performatividad y de un ejercicio de análisis práctico de este dispositivo analítico en relación a la anécdota de "el espíritu navideño" y a la que he bautizado como "me

betaron hermana", trataré de ligar dicha noción con un concepto clave previamente introducido en este estudio: el de *situación* en el sentido situacionista, es decir, como creación de experiencias (también comunicativas) desde un posicionamiento cercano al de las "artes de la existencia" (cf. XXI).

Los estudios de la actuación suponen un intento de ligar los trabajos de poética provenientes del formalismo ruso a través de la Escuela de Praga y los análisis etnográficos sobre la comunicación cotidiana desde una perspectiva que tenga en cuenta el contexto cultural e interaccional en el que se desarrollan. Con el término *actuación* se alude tanto a la realización efectiva de un intercambio en el sentido amplio que he venido utilizando hasta ahora (i.e., el de interacción situada), como a la *dimensión dramatúrgica* de las actividades comunicativas, tanto de la ordinarias como de la extraordinarias. Por ordinarias entiendo aquellas actuaciones que, como contar chistes, no precisan de actores especializados y de una situación específicamente acondicionada para su efectua-ción. Una actuación extraordinaria sería aquella que gravita en torno a un tipo de contacto comunicativo específico en función de su periodicidad, su sentido simbólico, su disposición espacio-temporal, por su elaboración estilística, etc. Actuaciones extraordinarias son las que tienen lugar durante el carnaval, du-rante las festividades, en época de cosecha, en ciertas celebraciones, etc. Algunas de estas situaciones extraordinarias pueden caracterizarse por el tipo de comunicación concreta —contar chiste, cantar cierto tipo de canciones, escenificar determinada obra, interpretar un oráculo o recrear un conjunto de leyendas— que en ellas tiene lugar.<sup>12</sup>

En todas las culturas existen actividades comunicativas que tienen un es-tatus especial en el sentido de que ponen en funcionamiento una serie de com-petencias semi-artísticas no-profesionalizadas (o semi-profesionalizadas) aunque sí especializadas y que, en su efectua-ción, están sujetas a la apreciación efectiva

<sup>12</sup> Para una caracterización general del concepto de "performance" pueden consultarse los siguientes trabajos recopilatorios: Steele y Bauman (1988) y Bauman y Briggs (1990).



de una audiencia, no constituida exactamente como público (por los cambios de rol que se producen) pero tampoco como destinatarios pasivos. Algunos ejemplos ayudarán a entender esta cuestión. En la isla de La Have (Nueva Escocia), grupos de hombres se reúnen regularmente con el fin de contar unas historias llamadas "yarns": "narraciones, contadas y consideradas verdaderas en lo esencial, que cuentan con algún tipo de licencia como la exageración creativa de algo que trasciende el conocimiento, la experiencia o las expectativas compartidas." (Bauman 1992:185). En las ferias de perros de Canton, celebradas periódicamente en el estado de Texas, se forman círculos espontáneos en los que algún sujeto cuenta con maestría —más tarde aclararé a qué me refiero con este término— historias sorprendentes de algún modo ligadas a la experiencia (profesional) de los individuos que acuden a estos eventos socioeconómicos. Los duelos verbales, a los que he aludido en el capítulo precedente, están igualmente sujetos a la evaluación de los actores y demuestran asimismo la destreza verbal de cada uno de los contendientes. Un último ejemplo: en los pueblos tamiles, algunas personas se dedican (no profesionalmente) a cantar canciones que recogen y transmiten una de las más amplias tradiciones artística (no escrita) de la India. Estas canciones hablan de la mitología, de los encuentros entre dioses, diosas y humanos y de la cosmovisión del pueblo tamil. Las historias pertenecen a la tradición oral y cuentan aproximadamente los mismos sucesos; sin embargo, cada actuación es única e irrepetible y como tal ha de ser valorada. Los recursos sensoriales que moviliza hacen de cada ocurrencia una obra de arte, digna de un estudio detallado.<sup>13</sup> Existen multitud de actividades discursivas que, como las anteriores, son estimadas según la calidad estética de su efectucción. La literatura etnográfica está repleta de ellas; sin embargo, la estilización de la actuación adquiere especial relevancia cuando lo que se analiza es el hecho cotidiano de narrar sucesos notables pertenecientes a la propia experiencia.

---

<sup>13</sup> A partir de una actuación concreta de Cēvi, una de las cantoras más expertas de la zona, Margaret Trawick (1990) nos ofrece una maravillosa reflexión sobre el miedo y la contaminación ("pollution") en la simbología tamil. Naturalmente, Cēvi no es una profesional pero tiene fama de ser una de las mejores cantoras. Como observa B. J. Steeltje, este tipo de interpretaciones suelen generar, en el seno de una comunidad, roles específicos relacionados con sistemas locales de prestigio y autoridad (1988:590).

Uno de los aspectos más interesantes de la perspectiva performativa es su resistencia a considerar actividades como las anteriores en su vertiente estrictamente artística, desvinculándolas de este modo de la actividad cotidiana y remitiéndolas a un régimen profesionalizado como pueda ser el del circuito teatral. Actuaciones como las folklóricas representan una *consciencia* creativa real —tanto de parte de la persona que actúan como de la audiencia que escucha y experimenta— en situaciones que podríamos caracterizar como plenas o absorbentes (Chafe 1980). En efecto, esta consciencia que en muchos aspectos supera la percepción ordinaria del habla pero que sucede de forma habitual tiene como condición esencial la de *intensificar* la experiencia de la comunicación que, en el momento de la representación, se convierte en foco absoluto de la sensibilidad individual y colectiva. En la anécdota, cobra, por tanto, consistencia la idea situacionista de localizar lo artístico en el ámbito de la cotidianidad.

Actividades como contar cuentos, batirse en un duelo verbal y relatar anécdotas, están —al menos en numerosas comunidades— perfectamente imbricadas en la cotidianidad de la vida social. Así mismo, están sujetas a la evaluación del auditorio. Cualquiera que halla contado cuentos a niños habrá experimentado el peso de su juicio sobre la propia actuación narrativa; “contar bien” es, para los que escuchan y conocen la historia una cuestión de organización de secuencias, de animación de personajes, de no “comerse” cosas, de no dudar de forma perceptible, etc., en resumidas cuentas, de captar y avivar el entusiasmo del oyente con el fin de mantenerlo, como se suele decir, con la boca abierta o pendiente del hilo que poco a poco va tejiendo la historia.

Pero, ¿qué es exactamente este *savoir faire* del contador de anécdotas? Sabemos que una anécdota está “bien” contada por las reacciones de las personas que escuchan —aumenta el grado de atención, se incrementa la participación activa, se producen vibraciones sensoriales, se acentúa la expresividad y/o se afirma explícitamente el valor de la actuación— pero, ¿en qué consiste exac-

tamente este saber contar? o, dicho de otro modo, ¿qué es lo que se espera de una anécdota humorística?

#### 4.1. Credibilidad, autenticidad y licencia en la narración anecdótica

Como he subrayado en páginas precedentes, una de las condiciones fundamentales de la anécdota bien contada es su pertinencia. Si, como señalan Labov y Waletzky, al término de una anécdota alguien se muestra contrariado y dice algo como "¿y bien?", tendremos la absoluta certeza de no haber logrado transmitir el propósito de ponerse a contar una de entre otras historias. Evidentemente, la exigencia de pertinencia determina el conjunto de la composición anecdótica; sin embargo, su consolidación definitiva depende de la fase de *síntesis* —resumen con el que se inicia el relato— y de las evaluaciones que, como muestra la figura 7, se intercalan a lo largo de la historia, fundamentalmente al término de la misma. Labov (1981) sugiere que inmediatamente después de que un miembro de la audiencia exprese no saber a qué viene una historia, la narradora hábil iniciará una serie de evaluaciones con las que tratará de solventar esta eventualidad *centrando* el asunto de interés que impulsó el inicio de la narración.

Se ha hablado mucho de la *veracidad* o, quizás habría que decir, del *efecto de veracidad* como condición primordial de la narración de hechos reales. Se demanda de muchas narraciones que cuenten la verdad, que representen un modo fiable de entender algo que ha ocurrido realmente. Para cumplir con esta expectativa —parcialmente compartida por el discurso histórico—, es preciso "autenticar" mediante un ejercicio de narrativización coherente las pruebas, detalles y fuentes que entran a formar parte de la historia. Un conjunto de elementos que, en realidad, son los que desde la autoría se recuerda, percibe o sencillamente decide componer de forma escrita. La veracidad se convierte, en este orden de cosas, en un principio que varía de uno a otro discurso narrativo y

que se inscribe dentro de un régimen como pueda ser el científico o el periodístico.

Para H. White (1992), la historia pertenece a la categoría del "discurso de lo real", frente al "discurso de lo imaginario" o el "discurso del deseo"; "podemos comprender el atractivo del discurso histórico si reconocemos en qué medida hace deseable lo real, convierte lo real en objeto de deseo y lo hace por imposición, en los acontecimientos que se representan como reales, de la coherencia formal que poseen las historias." (35). El "deseo de lo real" de algunos relatos sobre acontecimientos no es, como sugiere White, una condición de los hechos contados sino un valor esgrimido desde la propia narración. Que unos hechos puedan ser *versionados* de distintos modos no hace más que confirmar la necesidad fundamental de justificar, demandar y consolidar el valor "auténtico" que cada narración histórica reclama para sí. De este modo, la "verdad" del discurso histórico tiene que ver con una evidente inclinación por construir aquello que se denomina realidad; efecto que se persigue a través de una particular composición narrativa.

El relato fragmentado, intermitente, que enfoca y desenfoca los sucesos, que vacila y no percibe desde un único centro de percepción y de conciencia, que no ofrece un cierre de una imagen de la vida es un relato que, en nuestra sociedad, no puede reclamarse como verdadero. El dominio de la llamada "conciencia realista" imprime una forma, no ya de representar la realidad sino de percibirla (como ya narrativizada). Pero, tal y como se pregunta White, "¿se presenta realmente el mundo a la percepción en la forma de relatos bien hechos, con temas centrales, un verdadero comienzo, intermedio y final, y una coherencia que permite ver el "fin" desde el comienzo mismo?". La razón de formular este tipo de preguntas es la de sustraerse definitivamente a la idea de que la "veracidad" reside en el ámbito externo al relato: el de los acontecimientos brutos. Hechos históricos, de acuerdo con la historiografía moderna, son los que se ajustan a una "conciencia de centro social" que clasifica, ordena y registra una

relación de incidente relacionándolos entre sí y diferenciándolos cuidadosamente de los acontecimientos imaginarios.

Sin embargo, no todas narraciones fácticas manifiestan el mismo celo a la hora de deslindar lo real y lo imaginario; las anécdotas, se sitúan a caballo entre el orden del discurso imaginario —representado en sus límites por la narración mítica de un género como la leyenda— y el que impera en los discursos de "lo real". La anécdota habla de la experiencia, esto es, de algo realmente ocurrido y sin embargo, lo hace desde la subjetividad y el perspectivismo más apabullante. Se produce una demanda de realidad —sostenida por el hecho de que quien narra es fuente directa de la experiencia— pero se consiente e incluso estimula la posibilidad de fantasear: la exageración, la tergiversación y la invención de fragmentos siempre y cuando esto sea en beneficio de la intensidad emocional. Pero, veamos a partir de los ejemplos qué tipo de narración experiencial es la anécdota y qué producción de realidad la caracteriza.

Según me explicó Gonzalo Abril a partir de algunas reflexiones preliminares, podríamos aventurarnos a "ordenar" todas estas reflexiones en torno a la veracidad, la realidad y la autenticidad de los discursos narrativos a partir del pensamiento de Peirce en tres grupos: (1) el de la *veracidad* en el que la verdad constituye un sustento simbólico o un principio en el marco de un régimen sociodiscursivo, (2) el de la *verosimilitud*, concerniente al orden icónico de lo posible y (3) el de la *autenticidad*, basado en la indicialidad de lo propioceptivo; el fin de este último es el de subrayar la expresividad, lo genuino de la experiencia (precisamente, en el uso coloquial, "auténtico" remite a algo genuino, singular, único o propio de un suceso o sujeto particular; así, se dice "¡qué auténtico!" para referirse a una expresión de estas características).

Siguiendo estas consideraciones aún por desarrollar, se puede afirmar que la anécdota se juega fundamentalmente en el nivel de lo auténtico y lo verosímil. El deseo de verosimilitud de la experiencia en la anécdota es evidente y encuentra su mejor expresión en la prolijidad de enunciados en los que se insiste

incansablemente sobre la plausibilidad de lo narrado (e.g., "oye, como te lo cuento", "te lo juro por Dios, ni quito ni pongo una palabra"). Existen numerosos fragmentos en los que la narradora de "el espíritu navideño" apela a la verosimilitud de la historia y en los que insiste en fijar la realidad de lo referido. En estos extractos se insiste de manera exagerada (no todas las anécdotas evidencian este grado de reiteración) en la pertinencia de aceptar las informaciones vertidas, principalmente en la de aquellas sobre las que pudiera haber alguna duda: que los villancicos se oyeran nitidamente en la habitación más alejada de la fachada que daba al bar, que el del bar expresara las ideas que Ana reproduce de modo directo, i.e., que se pusiera a hacer niños y, en último lugar, que por efecto de los villancicos ella atravesara una crisis de todo punto insostenible:

- 7A      no podías- mi casa o sea mi casa da por una parte da a esa calle y por la otra parte da a un patio bueno pues estaba en la habitación más alejada en la del patio y oía yo rin rin rin rin rin rin ((*entona un villancico*))
- 7R      era horrible ((*riéndose*))
- \*8A      te lo juro
- 32A      digo pues no (0.2) pues eso tenían que estar haciendo haciendo niños verás como no oías mis villancicos
- 33C      joder
- \*34A      te lo juro
- \*14A      no podía con los nervios de verdad no podías leer ponía yo mi música ponía la tele y sonaban por encima los villancicos

Otra evidencia de este deseo de ser creída se pone de manifiesto en las múltiples apelaciones a la memoria de la interlocutora que presencié algunos de los hechos cuando sucedieron:

- 4R      qué martirio (risas) horrible era horrible
- \*5A      te acuerdas?
- 6R      era horrible horrible horrible

((v. 2))

\*A tú estuviste en mi casa cuando la ponían ((a Raquel))

R ((asiente))

A a mí me daba igual que fuera buena o mala, pero es que además era mala (0.3) pero mira como beben los peces en el río ((entona un villancico de forma distorsionada))

R todos los años

De entre las cosas que Ana le dijo efectivamente al señor del bar, algunas parecen plausibles por los resultados que desencadenan a posteriori. Estas aparecen, igualmente, en la segunda versión. Entre ellas, figura el siguiente fragmento —presente en ambas versiones— en el que el del bar pasa de burlarse a enfurecerse y amaga con agredir a Ana:

54A =y aprovecho para estudiar y es que no me deja (0.3) y bueno el tío (0.3) empezó a- a querer saltar por encima de la barra al final que me quería pegar

55R (risa)

56A que le había llamado mal educado digo hombre y se lo vuelvo a repetir hombre es un mal educado y me sigue dando muestras de que es un mal educado y el tío no te admito ((voz de enfurecido)) tirándose de los pelos ((finge tirarse de los pelos)) no te admito que me digas eso porque no sé qué ((voz de enfurecido)) (0.4) y el borracho dándome

Sin embargo, ya en este mismo extracto se observan hechos poco creíbles como que el sujeto en cuestión se tire realmente de los pelos. Digamos que, en este caso, Ana apela al segundo nivel en el que se debate la narración anecdótica: el de la autenticidad. Así, como me sugirió Gonzalo Abril, si bien resulta inverosímil que el personaje en cuestión se tire de los pelos, referir esta eventualidad contribuye a hacer que el relato parezca más auténtico. Lo que aquí se estaría haciendo no es invocar la relación de posibilidad de lo dicho sino establecer una pretensión de experiencia a la que la verosimilitud está subordinada. La autenticidad de la narración anecdótica apela tanto a la interlocución, a la sintonía intersubjetiva que la narradora pretende para su versión, como a la enacción, es decir, a la dimensión corporizada del encuentro y





que palabras (en (138) vuelve a proferir otro insulto en estilo directo) y en el tercero, opta definitivamente por reírse ella misma de lo absurdo que le resulta que los villancicos se oyeran en la calle y no en el bar donde se estaba viendo la televisión. Esta actitud contrasta con la descripción que ha efectuado sobre cómo ella estaba experimentando los hechos ("salí llorando salí llorando histérica perdida histérica histérica histérica", "me hicieron ponerme histérica"). Pero esto no parece constituir un problema para una audiencia que se dispone a escuchar hechos notables y "horribles" tal y como se le ha anunciado.

En definitiva, parece improbable que ciertos hechos que se cuentan durante la narración llegaran a producirse y que algunos de los pensamientos que Ana refiere como *de entonces* fueran exactamente como se nos cuenta y no como se conciben y evalúan *desde* la experiencia de narrar (ante una audiencia determinada), es decir, desde el alejamiento que da la narrativización de incidentes pasados y sobre la pretensión de experiencia que experimenta quien se lanza a referir ante un público una serie de sucesos extraordinarios.

El tratamiento de las pruebas, de las fuentes y testimonios en la anécdota apunta a un sentido de la veracidad distinto al concepto tradicional de verdad homogénea, exhaustiva, verificable e inobjetable que se maneja desde otros discursos. La "verdad pragmática" de la anécdota no es objetiva sino intensiva y se basa en la tensión entre el orden de lo verosímil, la posibilidad de que los hechos sucedieran tal y como se cuentan, y de lo auténtico, la pretensión de hacerlos aparecer en su singularidad. Lo mismo sucede con el tiempo, que deja de ser un tiempo cronológico para convertirse en un tiempo *kairótico*, tiempo no lineal de la experiencia.

Sabemos que los cuentos no son verdad, que la leyendas tienen algo de cierto y que, por el contrario, las anécdotas tienen algo de falso. Como ya dijera anteriormente, la verdad en el cotilleo es una cuestión secundaria; la pretensión de verosimilitud que avanzan está sujeta a la elucubración, al debate común y al examen de la legitimidad de las fuentes. El problema que afrontamos al analizar

estos géneros no es, pues, el de saber si lo que se cuenta es o no verdad sino el de determinar *cómo* es verdad: cómo son verdad los cuentos, las leyendas, las anécdotas y los cotilleos o, en todo caso, qué tipo de verdad es la que en ellos se sostiene. Tal y como señala Sacks (1975), en algunos discursos, el criterio de verdad (opuesto a falsedad) no es lo importante:

"Supongamos que el primer tipo de contraste relevante sobre la efectucción de una frase consiste en si pretende ser en serio o en broma. Entonces podría ocurrir que la relevancia del criterio verdadero-falso dependiera de la determinación de si pretende ser en serio, mientras que si pretende ser en broma, el tipo de contraste verdadero-falso no es relevante en lo que le atañe." (1975:61)

Esta reflexión resulta esencial a la hora de abordar la narración anecdótica, así como las demás prácticas de humor situado. Verdad, mentira resultan criterios irrelevantes para determinar la admisibilidad o credibilidad de lo contado por parte de la audiencia. Inconsistencias, inexactitudes e incluso mentiras como las anteriormente señaladas son pasadas por alto cuando no celebradas sin ningún conflicto aparente y todo ello se debe a que lo que importa ha dejado de ser la exactitud de lo narrado. Lo importante está estrechamente ligado a la condición *notable* de unos incidentes que, se piensa, merecen ser narrativizados y que en la anécdota de "el espíritu navideño" son por un lado, la intensificación del sentimiento de repulsa e indignación de la narradora (y consiguientemente su audiencia) ante los hechos referidos y, por otro, la posibilidad de tratarlos desde una perspectiva humorística.<sup>14</sup> Estos propósitos —el de horrorizarse y reírse, implicarse emocionalmente para después distanciarse como procede una vez conocemos su carácter absurdo— pudieran parecer contradictorios pero la dinámica a la que responden, la dinámica que los conforma según avanza la historia, permite sostener que no sólo que no se oponen sino que se complementa de manera adecuada.

<sup>14</sup> A esta misma condición de narración de hechos notables responden las anécdotas recogidas por Labov: las del "peligro de muerte" y las que cuentan sucesos que finalizaren de manera violenta. Según el modo en que se solicite la anécdota, el narrador tenderá a resaltar una de entre otras perspectivas posibles a la hora de narrar.

En la primera parte de la anécdota —entre (1) y (82), turno en el que concluye la resolución de los sucesos con la retirada de los altavoces por parte de la policía— domina el sentimiento de sorpresa y desconcierto que se desprende de la descripción de unos hechos posibles pero casi increíbles. Las intervenciones más chistosas en esta fase son aquellas en las que se emulan los argumentos y la forma de hablar del señor del bar y de los parroquianos (del borracho especialmente) en intervenciones como la siguiente:

48A     y digo pero si no lo están oyendo ustedes digo que si la que lo oigo soy yo que vive enfrente aquí están viendo la tele tan tranquilos cosa que yo no puedo hacer (0.3) bueno nada o sea emperreaos en que- bueno pues pa unos días ni que lo tuviera [todo el tiempo ((voz de gañán))

49

((risas))

A partir de la resolución y una vez asegurado el seguimiento secuencial de los sucesos de cara a la audiencia: apercibimiento de la música, interacción en el bar, subida a casa, llamada a la policía y retirada de los altavoces, comienza una fase de la anécdota en que se trata de *sacar partido* a lo hasta ahora esbozado. Esta fase está compuesta fundamentalmente por: (1) re-animaciones de fragmentos anteriores, esta vez mucho más exagerados (algunos han sido citados en páginas precedentes); (2) anécdotas suplementarias como la que aparece entre (124) y (129); (3) salidas jocosas como la que se produce en (84) ("digo y por la feria de abril me pone sevillanas") o las que tienen lugar entre (114) y (123), y (4) otros fragmentos de diálogo en el bar particularmente chistosos pero marginales con respecto al motivo central de la música como cuando el dueño del bar procede a la asimilación de los drogadictos, los coches en la acera y "la juventú" (entre (88) y (106)).

Es más que posible que Ana nunca llegase a insultar al señor del bar, sin embargo, su utilización del insulto en estilo directo consigue transmitir el efecto deseado: el de una persona que ha perdido los nervios y que, por consiguiente, ha

dejado de controlar su lengua. Es en este sentido, en el que se puede sostener la autenticidad de lo referido.

Al final, las evidencias fácticas presentadas resultan más que suficientes para cerrar el episodio con un juicio serio y unánime que da por buenas las pruebas, argumentos y evaluaciones desde las que se ha enfocado el incidente:

- 140A    «para mí la navidad son mis diez días de vacaciones en mi casa a leer es  
que me imponían saber la navidad son villancicos a tutiplén y a todo vo-  
lumen no
- 141R    ((risas))
- 142C    ((.....))
- 143A    te imponen su idea
- 144C    ((.....))
- 145R    pero es que además ni siquiera en eso no (0.2) es el el puro y simple hecho  
que a él se le emperquiló poner esa cinta
- 146A    claro
- 147R    y tenía que estar puesta en- en el nivel que a él se le había emperquilado
- 148A    sí sí
- 149R    y luego ya cuando tú fuiste a protestar ya dijo quejque no tenías espíritu  
navideño

Dada esta disposición de las secuencias más aventuradas hacia el final, podemos concluir que existe una tendencia a afianzar los hechos de forma más realista en la fase inicial del relato para después —una vez asegurada la evaluación colectiva de los incidentes— proceder con más licencia a la ficcionalización de los mismos. Cuando una anécdota es versionada, es decir, cuando se ha contado con anterioridad y una se dispone a contarla de nuevo, este celo inicial por verificar los incidentes en la fase inicial se pierde y lo que resta se parece más a un desvarío que a una narración que se pretende real, lo vimos en el caso del repertorio de “los pequeñitos” (cf. 134).

Para resumir esta reflexión, se puede decir que la anécdota al igual que el vacilo, el cotilleo, el insulto en broma o el desvarío no constituye un discurso de

"lo real"; en el caso concreto del deavario esto es particularmente cierto. Lo cual no quiere decir en modo alguno, que los discursos anecdóticos sean falsos o deceptivos —como sucede en la broma, el relato embromante, el enigma y, en otro orden de cosas, la mentira<sup>15</sup>— sino que el criterio de veracidad, y aún el de verosimilitud, no se ajusta a lo que en ellos se presenta como más característico. En todos ellos, se sacrifica la exactitud por el efecto de autenticidad o intensidad emocionante: la oportunidad de excitar provocando risa, irritación, turbación, sorpresa o espanto como en las conocidas anécdotas del "peligro de muerte". "En algunos casos —sostiene Límón— "creer" es bastante secundario con respecto a la performatividad en sí misma" (en Bauman 1986:11). Entonces, y al igual a cómo sucede en las representaciones estéticas a las que aludía al comienzo de este apartado, lo que cuenta es la destreza a la hora de animar los sucesos, de presentarlos de una manera viva y excitante, de hacer partícipe a la persona que se sitúa del otro lado y hacer que pase del lado de la narración, que deje de jugar el papel de espectadora para, en cierto modo, experimentar ella misma la situación que se le presenta. Hablando de las narraciones que se producen en la feria de perros de Cantor, Bauman afirma:

"Las consideraciones estéticas de la representación artística acaso exigieran el embellecimiento o la manipulación —por no decir el sacrificio— de la verdad literal en interés de una mayor tensión dinámica, elegancia formal, valor de la sorpresa, del contraste u otros elementos que contribuyen a lo admirable de la actuación en esta micro-cultura." (1986:21)

En el contexto de estas ferias, la competencia entre los narradores, que, entre otras cosas, va encamina a comprobar quién cuenta el suceso más increíble —es decir, el que raya lo creíble—, hace que se produzca una mayor vigilancia acerca de la verosimilitud de lo referido. Así, se observa que los destinatarios —eventualmente convertidos en narradores— indagan, discuten y se resisten a dar por buenos los incidentes tal y como les hacen llegar. Este proceso en el que

---

<sup>15</sup> Sobre las distinciones entre mentira y fingimiento pueden consultarse: J. M. Vincent y Castelfranchi 1981 "On the art of deception: How to lie while saying the truth", así como el interesante "ejercicio" de H. Sacks en "Everybody has to lie", 1975.

se debate la credibilidad de lo narrado está ausente de la narración analizada, lo cual no significa que en las anécdotas humorísticas no puedan surgir procesos —marginales en cualquier caso— de verificación o discusiones sobre el modo exacto en que sucedieron los hechos relatados.<sup>16</sup> Así como los *modos de ser verdad* —entendidos como una disposición pragmática— forman parte de la cualificación que realizan los sujetos, los *modos de creencia* están estrechamente ligados a las condiciones en que se producen los intercambios. Como ya he dicho, existen límites que hacen de la anécdota experiencial un discurso a caballo entre lo real y lo ficticio. Así lo expresa Bauman cuando afirma:

"Las narraciones que sirven de instrumento para estas negociaciones no pertenecen a categorías precisas acerca de lo fáctico y lo ficticio, lo verdadero y lo falso, lo creíble y lo increíble, más bien se entretajan en un complejo entramado contextual que deja en todo momento en suspenso estas cuestiones, siempre susceptibles de una manipulación estratégica siempre que se tenga un negocio a la vista" (1986:32)

## 4.2. La "viveza" del discurso referido

Existen dos formas efectivas de dotar a una anécdota de intensidad: (1) promover lo que Bajtin denomina un discurso polifonía o dramatizar la multiplicidad de voces en un texto mostrando la subjetividad de los personajes a través de una reproducción imaginaria de sus intervenciones y (2) repetir o reanimar de forma necesariamente variable algunos fragmentos particularmente exitosos. Comenzaré por la primera cuestión; la segunda —ya presentada al hablar de la reelaboración de ciertos fragmentos— será abordada en el siguiente apartado.

Lo que suele hacer más gracia cuando se escucha una historieta experiencial es el modo en que la persona que narra *esboza y anima* la participación

<sup>16</sup> Así lo atestiguan anécdotas como la referida en C1J (an. 454), en la que el narrador se muestra especialmente preocupado por el modo exacto en que se desarrollaron los sucesos; una preocupación que, en cualquier caso, no tienen las destinatarias, mucho más dispuestas a reírse y "sacar punta" a todo lo que el narrador va explicando sin importarle el orden en el que se sucedieron los acontecimientos o las palabras exactas que profirieron los protagonistas durante los incidentes.

de los sujetos que tomaron parte en los acontecimientos referidos. Esto resulta evidente tanto en la anécdota de "el espíritu navideño" como en "me botaron hermana" (an. 453). La puesta en escena o enacción<sup>17</sup> es crucial para el éxito de la anécdota humorística; a ella contribuye la coordinación virtuosa de recursos verbales, rítmicos y gestuales. Los hechos menos graciosos se transforman mediante un buen ejercicio de narrativización y animación en sucesos "destornillantes" y viceversa, hechos particularmente chistosos pierden fuerza cuando se los refiere en ausencia de todos estos elementos. Desgraciadamente, la transcripción escrita y la ausencia de un tratamiento sistemático de la representación extra-verbal hace difícil percibir la singularidad de las voces de cada personajes según la animación que de ellas hace la narradora. Como ya anunciara en la introducción, he optado por atender a los componentes propiamente verbales, sin embargo, trataré, en esta sección, de introducir, en la medida de lo posible, algunas apreciaciones acerca del movimiento gestual y corporal que ayuden a situar la viveza de las historietas consideradas.

Las anécdotas abundan en el uso de discurso referido; discurso directo: "reproducción literal de palabras propias o ajenas" (Maldonado 1991:16) y discurso indirecto discurso ajeno según la reformulación explícita atribuible a quien narra; este hecho se manifiesta en las expresiones deícticas y referenciales, seleccionadas desde el punto de vista del sujeto que narra y no desde el personaje. Mucho se ha hablado sobre estas formas de lo dicho en el marco de una historia<sup>18</sup>; no es mi intención aquí detallar el funcionamiento de estos discursos más que en los rasgos más notables y distintivos de la narración propiamente anecdótica.

El discurso directo aparece precedido por un verbo *dicendi* flexionado como en:

---

<sup>17</sup> Este mismo término es empleado por Steele en un sentido muy similar al de animar o performar un personaje (en Steele y Bauman 1988:290).

<sup>18</sup> Para una aproximación a la subjetividad en el discurso directo, indirecto e indirecto libre me remito a Loxano, Peña-Marín y Abril (1989:145-165).

23A yo- yo que sé bueno entro y digo mira vivo ahí y es que (0.2) digo ni yo puedo estudiar digo en el piso de abajo hay un niño... de meses (0.2) digo es que yo vamea es que yo no puedo estudiar me pregunto cómo el niño podrá dormir digo le debe estar causando un ataque de nervios digo es que (0.2) y el tío bueno, bueno bueno, ya estamos ((voz de galleta y asperientos))

o directamente, es decir, en ausencia del verbo como aparece frecuentemente en "me botaron hermana":

11V ay qué fuerte (0.3) a su hija la- su hija puede estar externa en el colegio pero por favor interna no va (0.2) es muy bandida (risas) (0.2) en cambio su otra hija es- era la presidenta de todas las internas, mi hermana y yo era el diablo (de=

Es frecuente que a medida que avanza el relato y una vez la audiencia se ha familiarizado con los personajes y es capaz de identificarlos con claridad se supriman los verbos de decir.

El discurso directo, en el que se intercala lo que supuestamente dijeron los personajes, en muchos casos imitando el modo en que lo dijeron, imprime un especial dinamismo y cercanía al relato. Representa el discurso ajeno cargado de los acentos propios de cada personaje, de los registros individuales y sociales. El narrador no habla sino que reproduce de manera mimética en un *agenciamiento narrativo* su propias palabras o las de los otros. Este efecto de inminencia de algo que, en realidad, ocurrió hace ya tiempo alcanza al propio verbo introductorio que, en algunos casos, aparece en presente y no en pasado como suele ser el caso de los segmentos referidos que aparecen en la narración. Otras formas de introducir un discurso directo, si cabe más ágiles que la verbal, son la mención inicial del personaje igual a como sucede en el guión teatral (e.g., "y el tipo oye oye yo te toco si quiero") o la deixis pronominal (e.g., "y-lla pum y me dio uno y yo güa, por qué me pega?")



Cuando estos segmentos carecen de verbos de decir, la identificación adecuada de las "voces" discursivas se hace recaer únicamente en la parodia del "acento" (en palabras de Bajtin) que las caracteriza en el relato. El tono de voz, la entonación, la tensión articulatoria, la entonación de melodías y las pautas expresivas son formas efectivas del agenciamiento de enunciación en su afán por recrear un discurso que evoca y deforma un *acento social* determinado: el de un borracho, el de un gañán, el de una alumna irreverente o el de una madre superiora.<sup>19</sup>

El uso documental del lenguaje y la dramatización gestual y entonativa del discurso directo nos acerca las palabras ajenas pero no por ello las hace más reales. "Ni siquiera una cita directa —afirma Maldonado— es siempre una cita real" (1991:18). Ningún narrador podría recordar exactamente las palabras que se intercambiaron en el momento de los hechos, pero aun en el caso de que las recordara, esto carecería de importancia. La imitación paródica que Ana hace del dueño del bar no trata de reproducir el registro de este sujeto sino de reproducirlo ridiculizándolo, haciendo de él un objeto de burla. Es por ello, sin duda, por lo que Ana opta por ponerle voz de bruto —una voz bronca y pendenciera— y de hacerle responsable de expresiones que podríamos atribuir a un agenciamiento específicamente masculino en el ambiente concreto del bar: "bueno, bueno, bueno, ya estamos" o "oye guapa joder a ver si no te voy a poder tocar". Bajtin expresa esta idea en los siguientes términos:

"el discurso de otro, una vez encerrado en un contexto, está —no importa con qué exactitud se transmita— sujeto a ciertos cambios semánticos. El contexto que abarca las palabras de otro es responsable de su trasfondo dialogizante, cuya influencia puede ser muy grande. Dados los métodos apropiados de encuadre, uno puede desencadenar transformaciones fundamentales incluso en los enunciados de otro fielmente reproducidos." (1981:340)

<sup>19</sup> Para un análisis detallado de la *imitación paródica del otro* puede consultarse el maravilloso trabajo realizado por Basso (1979) en torno a la simbolización del hombre blanco occidental en el discurso humorístico del pueblo apache. En línea con esta perspectiva performativa, L. D. Tsitsipis (1989) habla de la imitación burlesca que los griegos hacen de la forma de hablar de los turcos.

La orientación de las palabras reproducidas en la anécdota —ya sea de modo directo o indirecto— varía con respecto a su sentido original; ahora forman parte de una trama y son dichas desde la perspectiva que la autora trata de afirmar en el ejercicio narrativo. El efecto polifónico del discurso directo es, en definitiva, una invención de la autora en interacción con la audiencia.

Prueba de este nuevo contexto, originado en el acto mismo de narrar, son las siguientes operaciones discursivas, señaladas por D. Tannen (1989) (aunque no para ilustrar el carácter de ficción del discurso referido en la narración): (1) representar algo que no fue dicho, (2) ejemplificar o generalizar en exceso, (3) ofrecer un resumen de lo dicho, (4) representar lo enunciado en boca de más de una persona (como si fuera un punto de vista compartido por otra gente), (5) mostrarlo como diálogo interno de una misma o de otras personas y (6) responder a una invención de la audiencia. En la sección precedente ejemplificaba alguno de estos puntos; hablaba en particular de los enunciados en forma de discurso directo de dudosa realización efectiva, fragmentos que rayan lo creíble y hacen del discurso ajeno una aberración sin referente real. Las anécdotas consideradas ilustran cada una de estas estrategias y algunas más.

Los “etcéteras” de los que habla Cicourel insertados como continuación de las palabras referidas son un modo de anticipar cosas que se dan por sabidas o cosas sobre las que ya existe un acuerdo. Estos son algunos ejemplos extraídos de “el espíritu navideño”:

14A ...y le dije a Pep mira tío voy a bajar dice sí el tío baja \*y tal\*

36A entonces estaba el bar lleno de parroquianos amigos suyos no? y todos ja ja ja \*y tal en sé qué\*

66A ...y el tío no te admite (voz de enfurecido) tirándose de las pelos no te admite que digas con porqués \*no sé qué\*

Pues bien, todas estas coletillas adosadas al discurso directo constituyen segmentos que indudablemente no fueron dichos y que sirven primero, para subraya lo ridículo de los planteamientos de la gente del bar que, de este modo, permanecen implícitos en una formulación estereotipada; segundo, para enfatizar la complicidad a la hora de evaluar la generalidad del intercambio relatado (incluidos los fragmentos implícitos), y tercero, para no desarrollar o repetir más de lo necesario el discurso de la parte antagonista y mantenerlo a la altura de la caricatura. El "y tal" de Ana representa todo aquello que dice la gente del bar: una monserga que a ella le suena tan ajena como los propios villancicos que se ve obligada a escuchar.

La fluidez que representa el discurso directo se acrecienta cuando las secuencias se encadenan a base de conjunciones, como ejemplifica la siguiente intervención:

- 13V todas las internas (0.3) me hacía traer revistas de amor porque teníamos estudio (0.2) o sea, teníamos que estudiar, teníamos todo bien marcado, no?, teníamos- y no hay cosa que más- que a mi me daba rabia que me obliguen a estudiar y a las externas les decía que me traigan revistas de amor y me ponía el felder, como si estudiaba y leyendo mis revistas de amor y la monja parada detrás de mi y-lla pum! y me dio uno y yo güa:::!! ((*fingiendo llorar*)) por qué me pega?, escándalo le hice a la monja, monja puta, le decía, monja puta, cállate hija de dios, cállate ((*imitando el acento español*)), eran españolas la mayoría

Acciones y discurso referido quedan así ordenados según una sucesión apresurada. Este es, junto a los fragmento en que se escenifica al borracho en el "espíritu navideño", uno de los segmentos narrativos más urgentes y vehementes que haya podido escuchar. En este último, los incidentes se apilontonan ante nuestros ojos, tenemos la sensación de que todo los personajes estuvieran hablando a la vez. Al tiempo que Ana se bate con el tabernero en un tono de creciente nerviosismo, se escuchan los villancicos y la televisión, se imagina al

borracho agarrándola del brazo y se visualiza al resto de los parroquianos riéndose de las salidas del anfitrión, murmurando entre sí e increpando a la afectada. Una puesta en escena similar aparece en la anécdota "me botaron hermana" contada por Viki, pero, en ésta, con un grado de concentración asombroso; en tan sólo un turno de palabra, la narradora es capaz de presentarnos una serie vertiginosa de sucesos propios de un espíritu contestatario: el encargo de las revistas de amor, la ocultación de las mismas bajo el folder, la monja que se sitúa detrás, ella que se da cuenta, el pescozón de la monja, el insulto, el escándalo que se desata, la recriminación de la monja... y, probablemente, la reproducción de la secuencia en la que se envía a la que la niña al despacho de Sorita según cuenta en (7), la regañina de ésta, la visita del padre, la amonestación... En definitiva, nos hallamos ante una cadena de incidentes que dejan al margen cualquier dato que reste velocidad y cercanía a los hechos.

El discurso indirecto ralentiza las intervenciones ajenas, las hace parecer más distantes y consistentes a los ojos de la audiencia. V. N. Volosinov sostiene que algunas formas del discurso referido enfocan la atención en el "contenido del discurso" mientras que otras, entre las que se reproducen directamente las palabras ajenas, ponen el énfasis en la subjetividad autorial desde la que se enuncia. El autor lo expresa con las siguientes palabras:

"un enunciado puede ser recibido y analíticamente transmitido como una expresión característica no solo del referente sino también, e incluso más que nada, del hablante mismo —su forma de hablar (individual, tipológica o ambas); su disposición mental no en lo que se expresa en el contenido sino en las formas de hablar (desconexiones, pausas entre palabras, entonación emotiva y demás); su habilidad o falta de habilidad para expresarse, etc." (1986:130)

El discurso indirecto sitúa el habla referida de un modo, si se quiere, más consistente en lo que al contenido se refiere, pero más descargado de expresividad. Mediante su utilización, la narradora sintetiza las palabras ajenas sometiéndolas en mayor medida a una aproximación tamizada —como sucede con el resto de los enunciados narrativos— por la subjetividad desde la que se expresan.

Como se habrá observado, la viveza de la anécdota contada por Viki está marcada por los siguientes dispositivos discursivos: (1) discurso directo, (2) relación de incidentes e intervenciones referidas conectadas simplemente por la conjunción "y", (3) repeticiones enfáticas de todo tipo ("odio, no, odio, odio la iglesia, odio las monjas y los curas", "monja puta, monja puta"), (4) onomatopeyas y (5) algo que resulta particularmente sobresaliente en la narración oral de experiencias: la *auto-interrupción* e inmediato *reinicio* de la palabra de acuerdo con un cambio en la formulación.

Interrumpir y retomar son hechos frecuentes en las anécdotas; aparecen igualmente en "el espíritu navideño" y otras anécdotas pertenecientes al corpus de este estudio. Y se explican, en la mayor parte de los casos, por la condición *interactiva y enactiva* de estas narraciones. La interrupción y reinicio de la intervención puede responder a tres motivaciones fundamentales: (1) al efecto de la interacción con el resto de las interlocutoras: una digresión, una intervención pertinente que cambie el rumbo de la narración, una carcajada que imprima un relajamiento o una pausa en relación a lo que se estaba diciendo, etc.; (2) la *aceleración y deceleración* de la narración que produce, por ejemplo, el olvido de una información pertinente para interpretar lo que en ese preciso momento se desea contar, un salto precipitado hacia el desenlace, una demora en cierta fase del relato, etc., y (3) a la *condición intensa* que se desea para lo referido; esto sucede, por ejemplo, cuando la narradora juzga el discurso directo como más ajustado a lo que quiere expresar que el indirecto con el que acaso ya ha comenzado la enunciación. Puede ocurrir que estas estrategias o efectos del diálogo, de la narrativización y de la animación aparezcan de forma combinada.

En anteriores secciones de este capítulo me he detenido en los aspectos interactivos y compositivos de la narración por lo que omito los ejemplos que ilustran los dos primeros dispositivos; sí me interesa, por contra, resaltar a continuación aquellas auto-interrupciones que responden a una estrategia —más o menos consciente— que busca la intensificación de lo dicho haciéndolo parecer,

según el caso, más distante, más cercano, más realista, más imaginativo, más notable, más habitual, etc. En el primer ejemplo, Viki trata de enfatizar su rechazo a la disciplina estudiantil gracias a una generalización que descabala, en cierto modo, la secuencia de turnos narrativos (en pretérito imperfecto) que esta evaluación (en el presente de la interacción) viene a interrumpir y que después vuelve a interrumpir en un último intento por retomar el estilo de los enunciados narrativos:

estudio (0.2) o sea, teníamos que estudiar, teníamos todo bien marcado, no?, teníamos- \*y no hay cosa que más- \*que a mi me daba rabia que me obliguen a

En el segundo fragmento, en el que se combina la intensificación con una deceleración narrativa (i.e., retomar unos sucesos que se han dejado atrás), la estrategia empleada es la inversa: Viki está refiriendo la entrevista entre la madre superiora y su padre en la que ésta contrapone la actitud de cada una de las dos hermanas y opta por introducir una información fáctica sobre el estatus de su hermana dentro del colegio. Lo que comenzara como un discurso directo (el que corresponde a la entrevista de la monja con el padre) queda interrumpido al retomar el estilo propiamente narrativo:

favor interna no va (0.2) es muy bandida (risas) (0.2) en cambio su otra hija es-  
\*era la presidenta de todas las internas, mi hermana y yo era el diablo [de=

A pesar de que ya antes había caracterizado a su hermana: "era muy correcta, muy recta, pues le dijo a mi papa que quería ir al internado porque tenía de todo", Viki opta por atestiguar en el plano de los hechos la contraposición que existía entre ella y su hermana. De este modo, es decir, mediante una transformación del punto de vista, la evaluación que ponía en boca de la tal Sorita adquiere un estatus más auténtico digamos, más objetivo y fehaciente.

Podría citar otros muchos segmentos en que se producen este tipo de ciertas intensificadores; "el espíritu navideño" está lleno de ellos, si bien no todas las auto-interrupciones responden a una estrategia de este tipo. No sorprende,

por tanto, las dudas, cortes, titubeos, rectificaciones y "desarreglos" en general de estas narraciones, no si pensamos en su condición oral, su hacerse sobre la marcha y su tendencia natural a maximizar el acondicionamiento emocionante de la atmósfera.

#### 4.3. Dinamismo, repetición y virtuosismo

El efecto de simultaneidad de las acciones que suceden durante los incidentes centrales de la anécdota depende enteramente de la maestría en el ejercicio de animación. En "el espíritu navideño", además de con el dueño del bar, Ana tiene que vérselas con un borracho que desvaría insistentemente sobre los argumentos del anfitrión. Como ya indicara al hablar de la repetición estratégica de los fragmentos más exitosos, la narradora emula las intervenciones del borracho en distintas partes de la narración logrando de este modo el efecto reiterado y pesado característicos del sujeto bebido que frecuenta los bares. El borracho representa, para Ana, una fuente de agobio suplementario a la ansiedad y desesperación que ya de por sí le genera el enfrentamiento con el dueño del bar, y así decide representarlo en la narración.

La destreza en la animación de la actuación de este personaje —centrada en el fragmento que va desde (36) a (62)— depende de una cuidadosa serialización de gestos y movimientos por un lado y discurso (parodiado) por otro. Asistimos a un encadenamiento de balbuceos desatinados, manoseo con el que el borracho trata de llamar la atención de Ana y gestos desesperados de ésta para sacudírselo. Todo ello, sucede al mismo tiempo que se escuchan increpaciones de parte del dueño y los parroquianos que, al término del intercambio y tal y como se nos cuenta, tratan de agredir a la víctima de lo que poco a poco ha llegado a convertirse en una pesadilla.

Todo ello, se expresa por medio del discurso directo, la gesticulación y la parodia burlescas; la simplicidad en la coordinación de las cláusulas imprime un

toque frenético a la totalidad del fragmento. El siguiente extracto esquematiza el armazón general que articula las secuencias:

- (38) y empieza un borracho... y me empieza a dar hala maja subete... vamos venir a protestar... ((voz aguardentosa))
- (42) y yo le digo... mire primero no me toque...
- (44) y el tipo... te toco si quiero
- (46) que no molestes... ((voz aguardentosa))
- (50) ...y el borracho dándome
- (53) ...yo al borracho no me toque
- (60) oye guapa a ver si no te voy a poder tocar ((voz aguardentosa))

Repeticiones léxicas (de idénticas palabras: "y", "empieza", "toque", "toco", "tocar", "borracho", "yo", "no" o de palabras pertenecientes a un mismo campo semántico: "protestar"/"molestar", "dar"/"tocar", "maja"/"guapa"); fonológicas (insistente aparición de los fonemas /u/ y /k/); sintácticas y secuenciales ("no me toque", "y el tipo"/"y el borracho", "y empieza un borracho"/"y me empieza a dar", "no me toque"/"te toco si quiero") y paródicas (el balbuceo del borracho) jalonan un episodio estructuralmente simple y de una asombrosa densidad polifónica.

La animación de los fragmentos protagonizados por el borracho no es la única a que se acude en la repetición. Algunas partes de la interacción que tiene lugar dentro del bar se desarrollan de acuerdo con el mismo patrón que consiste en una recriminación del tabernero seguida de una impugnación de los presupuestos de la misma por parte de Ana. Este modelo es revivido en secuencia como las siguientes:

- 25 ...pues, no puedo hacer esto? anda que vosotros- anda que vosotros no podéis a veces la música alta ((voz de gaitán)) digo»
- 26R ((risas))
- 27A «¿quién es vos- digo quién es vosotros? dice (0.3) los jóvenes
- 28 ((risas))
- 36A ...y es que además es que porque vosotros bien que podéis la música alta [y yo digo pero por favor quítenla? ¡sí yo soy una»





Introducir una pausa de estas características supone un grado de elaboración discursiva por encima de la habitual; no se trata —como en las secuencias que veíamos más arriba— de decisiones tomadas sobre la marcha, esto es, según proceda la interacción sino de procesos que, como la recapitulación de ciertos episodios, la enfatización de algunos segmentos y la serialización acelerada de sucesos representa un nivel de virtuosismo reseñable.

Para que la pausa funcione de este modo ha de introducirse no en lo que se conoce como "lugar de transición", es decir, donde habitualmente se produce y es previsible, sino justamente después de un segmento tras el que se espera una continuación: una conjunción —como en el ejemplo anterior—, un verbo de decir, un pronombre relativo o, como veíamos en el caso de las tomaduras de pelo, después de un enunciado particularmente chistoso.

En la versión filmada de esta misma anécdota se aprecia el sofoco de la narradora, incluso cuando el resto de las participantes están carcajeándose con particular estruendo. Ana representa con especial habilidad esta actitud de nerviosismo cercano a la desesperación que dejan traslucir sus palabras. Mientras el resto se ríe, ella se muestra irritada y acalorada, como si la escena referida se estuviera produciendo en ese mismo instante.

Pero, volvamos ahora a la discusión en torno a la repetición. Ya he explicado que la repetición es un recurso fundamental en las anécdotas, pero ¿cuál es el propósito de repetir estas secuencias?, ¿qué es lo que busca la narradora mediante una enunciación casi idéntica de algo ya dicho?

De acuerdo con Deborah Tannen (1989), existen culturas particularmente locuaces. A esta conclusión llega tras estudiar numerosas instancias de comunicación entre judíos y griegos; en estos contextos culturales —sostiene Tannen— las anécdotas se prolongan haciendo proliferar los detalles más nimios, repitiendo varias veces algo ya referido o evaluándolo extensamente. En esta

misma línea, se podría conjeturar la existencia de una escala de locuacidad variable a la hora de contar anécdotas; hipótesis que merecería un análisis más detallado.

Lo cierto, es que existe gente que sabe cómo tener a la audiencia enganchada a un relato prolongado, incluso, a costa de reelaborar repetidamente los mismos incidentes; otra, en cambio, no mantiene viva una anécdota más que el mínimo necesario o ni tan siquiera. Este *savoir faire*, que he tratado de esbozar en las páginas precedentes a partir del análisis de dos actuaciones concretas, apunta a una serie de conclusiones generales.

En primer lugar, los denominados aspectos *interactivos* en la narración de anécdotas plantean la condición abierta e improvisada de la experiencia referida en el curso de la conversación. El diálogo vulnera cualquier tentativa de sostener una narración preparada de antemano, totalmente coherente y organizada; como es el caso en otro tipo de narraciones, incluso, de narraciones orales. En segundo lugar, los aspectos *enactivos*, también llamados performativos, ponen de manifiesto la centralidad que, en el relato anecdótico, adquiere la animación verbal, mímica y motora de unas prácticas que, no siendo artísticas (de acuerdo con la definición institucional de lo artístico), precisan de un acoplamiento eficiente de estos elementos según el efecto que se persiga. La animación polifónica del discurso directo, la utilización de la pausa, la repetición de secuencias y estructuras y la gesticulación imprimen intensidad y ritmo a la narración y hacen de ella un discurso que acapara toda la atención y precisa de la involucración de todos los participantes. Por último, es preciso subrayar que la anécdota no es ni un discurso con vocación de verdad, ni un discurso estrictamente informativo. En el capítulo tres, hablé de las anécdotas de "Los pequeñitos": un repertorio particularmente exitoso en mi familia que se reanima una y otra vez a pesar de que todo el mundo conoce sobradamente los distintos episodios que lo componen. Este tipo de animaciones puramente lúdicas —reiterativas en cuanto al referente pero enormemente innovadoras en lo que se refiere a la forma—, así como la proliferación discursiva de un único suceso indica

que la anécdota —al igual que ocurre con el cotilleo— no se mide por su informatividad o, al menos, no exclusivamente sino por su productividad, por su capacidad de hacer proliferar la conversación. La anécdota exitosa es la que despierta el interés de la audiencia que, en sintonía con lo que escucha, se siente impulsada a rememorar y relatar sus propias experiencias, a colaborar en la historia o a solicitar de la narradora un nuevo relato. Se puede sostener que la productividad aumenta en relación directamente proporcional al virtuosismo narrativo y performativo. Lo real y lo imaginario se confunden en un único ejercicio de construcción existencial en el que se juega a interpretar la realidad.

Es éste un hecho crucial que permite hablar de la anécdota como una práctica de construcción situacional. La búsqueda del acontecimiento y su carácter visionario —experiencial y fantasioso— son condiciones consustanciales a la narración anecdótica. No importa, entonces, lo que se vive —los hechos descritos y organizados según una mirada supuestamente objetiva— sino el modo en que se revive, el modo en que la experiencia pasada se afirma como vivencia comunicativa del presente. En líneas generales, se inventa, tergiversa, se miente incluso y todo ello para afirmar una subjetividad que se debate ante el desafío y la deubicación que representa el incidente que se sale de lo común desencadenando una actuación imprevista. La anécdota es, en definitiva, una “creación abierta” que explora en el diálogo —en los dos sentidos que Bajtin da a este término, es decir, como interacción y como confluencia de acentos sociales— el sentido de la experiencia.

## 5. Reflexiones finales a propósito de “El narrador” de Benjamin

La facultad de contar experiencias —una de las más seguras e inalienables de la experiencia humana— se pierde irremisiblemente; al menos así lo entiende Walter Benjamin (1991(1972)) en este ensayo sobre la narración en el que, desde una perspectiva histórica, analiza la evolución de este género en relación a la consolidación de la novela y la comunicación periodística en el capitalismo de la gran industria de primeros de siglo. La Primera Guerra Mundial, sostiene

Benjamin, es el primer acontecimiento traumático de gran magnitud que hace que los individuos dejen de comprender el sentido de la experiencia —en este caso, de la experiencia en tiempos de guerra— como algo próximo, manejable e inevitablemente ligado al vínculo socioeconómico local. A partir de este momento, los sujetos se ven inmersos en una lógica histórica que les es totalmente incomprensible, que no aciertan a situar respecto a sus ciclos vitales, y que les empuja a adoptar la posición de meros espectadores de lo que acontece.

Cambia la naturaleza de los acontecimientos y con ella sus formas de comunicabilidad. Si la narración en su oralidad, su detenimiento y su ligazón a la memoria es la forma natural de intercambio en las sociedades tradicionales, la información lo es de la modernidad. El saber de orientación eminentemente práctica que encierran las historias experienciales se ve sustituido por la fulgurante corriente de *chocs* que representa la comunicación de masas. La correa de transmisión de saberes que unía al narrador con su audiencia y que permitía preservar los saberes tradicionales se corta y sólo deja paso a la ausencia de memoria más absoluta. "El consejo no es tanto la respuesta a una cuestión como una propuesta referida a la continuación de una historia en curso." (1991:114) Pues bien, el hilo conductor que enlaza la memoria al "saber consejo" a través del "contexto psicológico" y de la reflexión se difumina bajo los efectos de las fuerzas de la comunicación contemporánea. Lo extraordinario y reseñable lo es no por su aprovechamiento efectivo o por su vertiente colectiva, sino por su actualidad, su concisión, su verificabilidad y su total desentendimiento con respecto a lo psicológico; en definitiva y como conviene Lazzarato, por su condición de producto para el consumo y de eslabón fundamental en la nueva "cadena" de producción postfordista basada, en lo esencial, en el mando sobre la cotidianeidad comunicativa y cooperativa de los individuos.

"El acontecimiento ya no se descubre en un continuum de tiempo (el de la tradición) sino que se entrega opaco en una fulguración cortada de toda duración; es del orden de la convulsión y el traumatismo. Se transforma en *choc*, en algo extraño de lo que el hombre ha de defenderse pues tiene una lógica y una historia ininteligibles para él. El acontecimiento rigurosamente fijado, esterilizado y

aceptado por la conciencia no puede hacerse memoria, no puede asimilarse como experiencia. Labil, efímero, sin más consistencia y espesor que el del presente, demasiado invertebrado como para acceder a la memoria y demasiado desunido como para sedimentar un saber transmisible, induce una profunda mutación de la experiencia del otro, del tiempo y de la naturaleza." (1992:74)

Para Maurizio Lazzarato, el extrañamiento progresivo del sujeto respecto a la experiencia y la comunicabilidad de la misma alcanza otro momento histórico decisivo con la Guerra del Golfo Pérsico, espectáculo mediático desprovisto hasta lo inimaginable de esta dimensión psicológica que Benjamin atribuye a la narración orientada hacia la práctica. La información, afirma Lazzarato, no ha sustituido en la actualidad a la experiencia, es ella misma la experiencia; no en el sentido que esta reflexión adquiere en la literatura postmoderna, es decir, como simulación global desprovista de una dimensión política y ética, sino como componente esencial del mando capitalista.

La proliferación de los "reality shows" ha de ser entendida en este mismo contexto de comunicación mediática. La televisión copa, en el "reality show", un terreno que antes pertenecía a un dominio no espectacularizable: el de las pasiones y sentimientos que habitan el espacio-tiempo de lo cotidiano. El espectador, su vivencias, sus afectos y afanes se convierten —en este nuevo campo de experimentación mediática— en el foco principal del espectáculo. La codificación televisiva de estos pseudo-acontecimientos experienciales se imbrica de manera ejemplar en el "trabajo inmaterial" que hoy en día representa la comunicación a gran escala.<sup>20</sup> Sin embargo, y al igual que la vivencia de la Guerra del Golfo, los

<sup>20</sup> Hablando de la extensión del "trabajo comunicativo", T. Negri sostiene lo siguiente: "hay que considerar el mundo de la comunicación como el lugar en el que las grandes fuerzas sociales del saber y la comunicación se colocan como las únicas fuerzas productivas. El trabajo colectivo de la humanidad toma consistencia en la comunicación y el paradigma comunicativo se identifica poco a poco, pero con una evidencia cada vez mayor, con el del trabajo social, con el de la productividad social. La comunicación deviene la forma en la que se organiza el mundo de la vida con toda su riqueza. La nueva subjetividad se constituye en el interior de este contexto de máquinas y trabajo, de instrumentos cognitivos y autoconciencia poética, de nuevo medio ambiente y nueva cooperación. El trabajo humano de producción de una nueva subjetividad toma toda su consistencia en el horizonte virtual que abren cada vez más las tecnologías de la comunicación." Sin embargo, para Negri, lejos de cerrarse el horizonte de

espectadores, ahora participantes de su propias escenificaciones, son sistemáticamente desprovistos de la experiencia misma que, extraída del contexto cotidiano e imbuida en el televisivo se muestra, de esta suerte, impedida en su valor reflexivo y dialógico. La "inclusión del espectador en el espectáculo", supone la culminación experimental de aquello que ya observara Benjamin como la aspiración profunda del sujeto de la época de la gran industria: el derecho de cualquiera persona a ser filmada (Lazzarato 1992:87).

Una vez esbozado este panorama cabría preguntarse: ¿y la anécdota?, ¿acaso representa el último reducto de la comunicabilidad contextualizada de la experiencia o forma parte de la comunicación sin memoria?, ¿qué supone en la actualidad esta "pretensión de experiencia" a la que aludía anteriormente?

Al comienzo del citado ensayo, Benjamin apunta el creciente embarazo que, en la tertulia, encuentra el deseo de contar y escuchar historias (112) y advierte el surgimiento de un nuevo género narrativo, las "short stories", marcado por un signo de nuestros tiempos: la abreviación. Sobre este relato breve, Benjamin afirma lo siguiente: "apartado de la tradición oral, ya no permite la superposición de las capas finísimas y translúcidas, constituyentes de la imagen más acertada del modo y manera en que la narración perfecta emerge de la estratificación de múltiples versiones sucesivas" (120).

Con respecto a lo primero, no cabe duda de que la interacción diaria, incluso la más distendida, ve en la narración un paréntesis molesto e inconveniente que frena la fluidez del intercambio intranscendente. Junto a esta tendencia consolidada en algunos círculos y en algunas situaciones encontramos, no

---

transformación —como sugieren las teorías de la comunicación que hoy ofrece el poder—, la era post-mediática abre un nuevo horizonte político; "A partir de ahí podemos desmitificar la perspectiva de una esclavitud política ineluctable (y de la prosecución de la explotación del trabajo). Es decir, conscientemente, que el triunfo del paradigma comunicativo y la cognición del horizonte mediático, por su virtualidad, su productividad, la extensión de sus efectos, lejos de determinar un mundo apresado en la necesidad y la reificación, abren espacios de lucha por la transformación social y la democracia radical. Es preciso —concluye— llevar el combate al interior de este nuevo campo." (*Futur Antérieur* n° 11-3°, 1992)

obstante, anécdotas que proliferan e invitan a la valoración colectiva y a la exposición detallada de nuevos acontecimientos. Las anécdotas referidas en este capítulo pertenecen a esta clase. Estrechamente trabadas con la experiencia cotidiana —con la vivencia pasada y con la presente—, estas anécdotas reivindicaban la "inteligibilidad de lo suyo" y celebran la licencia que tradicionalmente se concede al contador de historias a la hora de imprimir su propia huella sobre lo narrado. Las historias experienciales de transmisión oral conforman un territorio existencial y representan una forma de enlazar los impulsos —acaso concisos y fragmentarios— que hoy en día orientan la vivencia cotidiana. Algo que trasciende —se cuenta y recuenta— sin solidificarse en lo que se conoce como saberes tradicionales.

En lo que se refiere a las historietas, hay que decir, que el narrador evocado por Benjamin, además de varón, es un sujeto ciertamente insigne que pertenece a la estirpe de los grandes narradores europeos, de ahí las constantes referencias a Leaskow, así como a otras sagas de célebres narradores alemanes. A pesar de que Benjamin se refiere al "narrador anónimo", lo cierto es que buena parte de su reflexiones se inspiran en la figura del narrador semi-profesional.

Quisiera plantear la hipótesis —arriesgada, desde luego, tanto por lo limitado de las anécdotas aquí consideradas como por la parcialidad de los aspectos estudiados— de una metamorfosis de la narración como resistencia a lo incomprensible de la experiencia cotidiana en las sociedades metropolitanas de la comunicación. Una resistencia que ha pasado por una transformación de sus dispositivos de enunciación y de la constelación de sus contenidos, dentro de la densidad de los flujos de la información y de las mediaciones tecnológicas e institucionales de la comunicación o de cualquier experiencia dialógica. No hablo indiferentemente de *resistencia*, pues se trata precisamente de construir la posibilidad de un acontecimiento colectivo, de un territorio para la vida humana, un espacio-tiempo en el que producir aún un sentido de la interacción, de lo que pasa, de lo que se siente, allí donde parece reinar el desierto de la memoria.



Desde este punto de vista, entonces, la anécdota sería el género que caracteriza al narrador anónimo de los núcleos urbanos; más breve y desorganizada que los relatos tradicionales se ha adaptado a la experiencia de vivir en la metrópoli moderna, hecho que sin duda y en algunas ocasiones hace peligrar su sedimentación en la memoria de la colectividad y la posibilidad misma de ser versionada. No obstante, su pretensión de experiencia, su pertinencia conversacional, su dinámica interactiva, su dimensión performativa, su vena lúdica y su dimensión valorativa permiten desde luego considerarla como material memorable. Las historietas de la infancia, los chascarrillos picantes, los relatos embromantes y, por encima de todo, las relaciones de sucesos extraordinarios pueblan la conversación cotidiana de agrupaciones más o menos difusas, si bien —como advierte Benjamin— la oportunidad de contar se topa con no pocas reticencias.

También la anécdota tiene una orientación práctica; inspirada en las figuras urbanas y en las condiciones de vida en la ciudad ilustra y brinda consejos acerca de la fragilidad de la existencia en el medio urbano. Si el relato en las sociedades tradicionales —agrícolas, marineras, artesanales, etc.—, prácticamente liquidadas en el entorno de occidente, versa —como sugiere el material etnográfico<sup>21</sup>— sobre eventualidades sobrevenidas durante las tareas de subsistencia, la anécdota urbana habla de cómo “buscarse la vida” o de cómo salir al paso de las múltiples trabas que pueblan lo cotidiano. Las anécdotas personales no hablan del “sentido de la vida” con mayúsculas, de todo aquello que, como sugiere Benjamin, la contrapone a la muerte y la hace ser concebida como experiencia global, es decir, en tanto proyecto. Trenzadas, muchas veces, sobre la marcha no recurren a “toda una vida” sino que reviven y reflexionan sobre la singularidad del acontecimiento irrepetible. Como en las historias musicales de Albert Pla, Lou Reed o Laurie Anderson, la anécdota evoca el sentido inmediato

---

<sup>21</sup> Así lo atestiguan recientes investigaciones que, como las de Marambão (1993) o Rosenberg (1990), reflexionan sobre el choque intercultural entre la experiencia y el discurso de la etnografía por un lado y por otro, el de los sujetos que ésta pretende investigar.

de la experiencia intensa, de todo aquello que se sustrae a la planificación cotidiana, que escapa a la ordenación de la existencia y que, por consiguiente, merece ser contado.

**ABRIR CAPÍTULO IV**





## **ABRIR CAPÍTULO III**

## IV. Mecanismos pragmáticos del humor situacional.

### **1. La cuestión del marcador humorístico. Juegos verbales y juegos pragmáticos de sentido**

Una de las características que permite disociar —aunque como hemos tenido ocasión de observar no siempre de un modo nítido y excluyente— el *humor estandarizado* o *enlatado* de los fragmentos situados que vengo analizando es la cuestión del marcador discursivo que he tratado en el primer capítulo (cf. 76).

Así, en los primeros, la intención de hacer gracia sería al menos reconocida (no necesariamente celebrada) gracias a un **marcador humorístico explícito**, entendiendo este concepto en su sentido más amplio, es decir, teniendo en cuenta las relaciones sintagmáticas y paradigmáticas que se establecen entre los constituyentes textuales. Como he tenido ocasión de explicar, un tipo de marca verbal de humor consiste en la utilización de **composiciones discursivas específicas**, en otras palabras, de modos convencionales de organizar la información en secuencias; a este grupo pertenece la organización *pre-secuencia-preparación-golpe* de los chistes, la estructura pregunta-respuesta de los acertijos o la repetición mediante calco sintáctico de algunas cancioncillas jocosas. Emplear una de estas fórmulas tiene el resultado de *encuadrar* abiertamente lo que pasa en la conversación como parte de un acontecimiento jocosos; genera una micro-ocasión que transcurre de acuerdo con otras pautas de producción e interpretación, similares en algunos aspectos a las que se originan cuando caminando por la calle presenciásemos una práctica que como el mimo nos obliga a suspender nuestro modo "habitual" de percibir y analizar las actuaciones humanas.

La "contraseña" de humor además de discursiva puede ser lingüística. Un **marcador lingüístico común** es el *juego de palabras* en sus distintas variantes;

consiste en la ocurrencia de una palabra que por su emplazamiento en la cadena hablada evoca inesperadamente dos significados distintos (para Raakin, dos "campos de referencia"), tal y como ilustra el siguiente chiste: A: "how do you like your coffee, black?", A: "us niggers do have names, maam" (Goldstein 1990), donde la pausa juega un papel determinante en la asignación del referente de la palabra "black" que, en el presente contexto enunciacional, resulta ambivalente ("black coffee"/"black man" con un sentido abiertamente racista). Existen algunos ejemplos de juegos de palabras estrictamente léxicos; sin embargo, son más comunes las combinaciones que se establecen a partir de la tergiversación homofónica de un sintagma como en el chiste andaluz de la niña postulante que va con una hucha por la calle y aborda a un señor: A: "niña, ¿ehto pa que é?", B: "ehto, paí hambre paí Africa", B: "ohú y ¿pa que van alambrá ahora tol Africa?". En otros ejemplos, la bisociación emerge cuando un sintagma permite ser interpretado como frase hecha; (locutor de radio que se equivoca al presentar el disco) "...pongo cara de pocos amigos... uno o dos amigos". Una rima, un sonsonete (A: "¿qué?", B: "que me chupez el pie"), un tonillo estereotipado, un trabalenguas voluntario o una mueca pueden, así mismo, funcionar como contraseñas de humor lingüístico (gestual en el caso de la mueca).

En chistes, acertijos o narraciones embromantes y anecdóticas, la estructura secuencial posibilita de manera automática el cambio de marco (que no la interpretación graciosa). ¿Qué quiere decir esto? Pues que si alguien anuncia —mediante una pre-secuencia— un chiste o una historieta, la audiencia sabe inmediatamente que lo que viene a continuación tiene un "punto" gracioso; se puede decir que los destinatarios esperan de hecho que suceda algo divertido. Del mismo modo, si encendemos la televisión y observamos a dos conocidos humoristas nos situaremos de modo instantáneo e irreflexivo en una disposición mental en la que se busca y espera la gracia. En estas ocasiones el *sentido del humor* —lo que los psicólogos denominan "estado mental de juego" ("playful state of mind")— se predispone; por este motivo, nos hace gracia que un humorista trunque inesperadamente nuestras expectativas de ser divertidos permaneciendo en silencio. La ocasión en sí misma con toda su parafernalia condiciona el plano

en el que se efectuará la interpretación de la acción discursiva. Esto —conviene insistir en este punto— no significa, en modo alguno, afirmar que la situación es graciosa (Palmer 1994:106), del mismo modo que reconocer que se pretende divertir cuando se cuenta un chiste no significa que a quien oye le haga gracia necesariamente.

En el caso del ingenio (ya se sirva de mecanismos lingüísticos o pragmáticos) y de los géneros de humor situado, el encuadre lúdico de lo dicho funciona de otro modo; la inclinación a generar humor y el apercibimiento de esta inclinación y consiguiente transformación de los planos en los que se efectúa la interpretación es espontánea y recae directamente sobre el *sentido* gracioso que la intervención tiene en un entorno enunciacional concreto, depende de lo que se dice, del cómo se dice y del cuando y donde se dice.

Haata aquí llega la tentativa de recapitular algunas cuestiones planteadas al inicio de esta tesis que conciernen a las formas de encuadre de la actividad humorística. A partir de ahora trataré de precisar, a través de distintas instancias de humor situado, qué es un juego pragmático de sentido y qué tipos de juegos se establecen en la práctica conversacional.

Quizás nadie como Lewis Carroll haya sabido jugar al humor, tanto al que se apoya en la tergiversación lingüística como al de construcción pragmática. Alicia, guiada en sus primeras incursiones en "Wonderland" por el "buen sentido" y el "sentido común"<sup>1</sup> no alcanza a comprender la dualidad lingüística con la que juegan los extraños interlocutores que va encontrando por el camino. Alicia afirma con naturalidad: "I see nobody on the road" y obtiene del rey el siguiente comentario: "I only wish I had such eyes. To be able to see Nobody! And at the

<sup>1</sup> Tomo ambos términos en su sentido habitual y en el que Deleuze elabora en su obra *La lógica del sentido*. Podemos recordar brevemente que para Deleuze, *buen sentido* equivale a afirmar que en todas las cosas hay un sentido determinable. Al hablar de *sentido común* el autor alude a la conciencia de sí como órgano, a la identidad que expresan los enunciados y donde la que se expresan los sujetos. Las *paradojas del sentido* son, para Deleuze, "lo que destruye el buen sentido como sentido único, pero luego es lo que destruye al sentido común como asignación de identidades fijas." (1989:27)

distance too! Why it's as much as I can do to see real people, by this light". ¿Qué extraña contorsión ejerce el rey sobre la palabra "nobody"? Para él, "nobody" funciona del mismo modo que "somebody", es decir, como un nombre que en la enunciación designa, representa o se refiere a una (o varias) entidades en el mundo. Para el locutor, ver a nadie equivale a ver a alguien (en ambos casos *se ve* o *se ve algo*, ya se trate de algo real o imaginario), y esto en virtud de una capacidad extraordinaria que el rey, al determinar la referencia de "nobody", atribuye a Alicia.

Es preciso recordar que no todas las travesuras de Carroll se juegan en el nivel de la descripción semántica de los constituyentes (en el de la *significación*), como bien muestra el siguiente fragmento:

"¡Vaya! Parece que nos vamos a divertir un poco", pensó Alicia. "Me alegro de que les guste jugar a las adivinanzas..." y añadió en voz alta "Creo que sí sé la solución"

"¿Cómo? ¿Quieres decir que piensas decirnos la solución?", preguntó sorprendida la Liebre de Marzo.

"Precisamente", contestó Alicia.

"Entonces", continuó la Liebre, "deberías decir lo que piensas."

"Pero ¡ai es lo que estoy haciendo!", se apresuró a replicar Alicia. "Al menos..., al menos pienso lo que digo..., que después de todo viene a ser la misma cosa, ¿no?"

"¿La misma cosa? ¡De ninguna manera!, negó enfáticamente el Sombrerero...

Aquí, Carroll se aventura en el interior del sentido y juega con la fuerza que los enunciados adquieren durante la enunciación. Creer que se sabe la solución es para la niña un modo de adelantarla, un compromiso que adquiere ante sus interlocutores de revelar inmediatamente su solución. No es una información sobre las creencias de Alicia sino un anuncio del decir, una formulación indirecta de lo que se pretende hacer a continuación. Pero ¿qué ocurre?, ¿por qué vuelve Alicia a embrollarse una vez más? Para los compañeros de esta merienda de locos no rige la lógica de los actos de habla indirectos; según ellos, si se quiere la sal no ha de decirse "¿puedes pasarme la sal?" sino "páame la sal". Si se va a revelar la solución de una adivinanza ha de decirse "la solución es ..." o, como su-



giere la Liebre de Marzo, "pienso decirles la solución", pero en ningún caso "creo que sé la solución". En pocas palabras, la máxima que guía la comunicación consiste en decir lo que se piensa que, como demuestra el comportamiento discursivo en "Wonderland", difiere enormemente de pensar lo que se dice.

La interpretación del humor situado funciona a partir de la puesta en existencia de este tipo de juegos de sentido que consiste en tergiversaciones diversas de la fuerza ilocutiva de los enunciados, de los sobreentendidos a los que da lugar o de los presupuestos sobre los que se asienta. En todos estos casos, el humor no constituye un discurso (o estado mental, como se quiera considerar) anunciado sino un *indicio*, una suposición que nos induce a considerar los enunciados según el sentido de humor que evocan.

Antes de entrar de lleno en el análisis de estos mecanismos de humor situado conviene hacer algunas precisiones. En primer lugar, ni el marcador lingüístico ni el juego de sentido agotan el fenómeno humorístico, en otras palabras, ninguno de estos dispositivos comunicativos es responsable exclusivo de que un texto sea gracioso, hecho que, como ya he explicado, reside en una combinación o interrelación de factores de distinto orden. Como consecuencia de esta primera observación se advierte que los episodios de humor situado surgen en configuraciones discursivas específicas (e.g., secuencia de instigación-contestación) aunque no tan previsibles como las de las composiciones "enlatadas" y que, en esta medida, la estructura secuencial emergente puede, junto con otros elementos, contribuir a la consideración graciosa de un fragmento.

Ya vimos en el capítulo segundo que las *formas compositivas* son fundamentales para "coger" una tomadura de pelo y un insulto en broma; el emplazamiento de la risa, la producción de una cadena de las llamadas "pares adyacentes", la terminación espontánea de un enunciado iniciado por otra persona o el cambio repentino de alineación pueden sostener —aisladamente o en conexión con otros mecanismos pragmáticos— el peso de la "naturalidad" humorística de un episodio conversacional.

Frente a los juegos de humor eminentemente verbales y compositivos —basados en la estructura fónica, morfológica, sintáctica o semántica y/o en la articulación secuencial convencionalizada— existen otros que se juegan en el sentido: en la singularidad de la enunciación.

## 2. Introducción al juego de sentido

A continuación, propongo el siguiente ejercicio: imaginar una situación en la que el fragmento de conversación telefónica que aquí reproduzco pudiera tener un sentido humorístico:

- 1        ((suena el teléfono))  
2C      sí?  
\*3O    es usted la coordinadora de obra?  
4        (0.4)  
5C      (risas) (sí, dígame ((riéndose)) (risas))  
6O      ((risas))  
(...)

Si consideramos, por un momento, la secuencia que va desde (1) hasta (5) al margen de mi propuesta sobre buscar un sentido de humor, es decir, de situarnos de principio en el marco humorístico, podríamos dibujar un escenario en el que alguien, que realiza una gestión telefónica referente a una obra, intenta hablar con la persona al cargo de la misma. Éste podría ser muy bien el panorama más accesible, teniendo en cuenta nuestro “conocimiento del mundo” en lo referente al modo de hacer gestiones (Brown y Yule 1983). El enunciado “¿es usted la coordinadora de obra?” es, de acuerdo a este escenario tipo, un modo de verificar mediante una pregunta que se habla con la persona adecuada y de solicitar, en caso contrario, que dicha persona se ponga al aparato.

Volvamos ahora a la propuesta inicial de idear un entorno gracioso a partir del cual interpretar este breve intercambio. ¿Qué podríamos imaginar?

La situación real en la que se produjo es la siguiente: mientras escribía estas páginas me encontraba en Zarautz, donde unos amigos habían accedido a acogirme en su casa, facilitando de este modo la posibilidad de alojarme de Madrid y poder escribir con mayor tranquilidad. Por aquel entonces, estos amigos —Olatz y Juan Pedro— estaban construyendo un caserío, obra que con no pocos apuros dirigían ellos mismos. Estando en su casa provisional tuve que encargarme varias veces de atender las llamadas de los distintos profesionales, indicándoles, por ejemplo, cómo llegar al caserío. En ocasiones, esto implicaba una cierta coordinación, o cuanto menos, transmisión a modo de contralita de lo que cada cual (carpintero, arquitecto...) quería comunicar sobre el curso de la obra a los interesados. Quizás estas breves explicaciones sobre lo que me llevó a Zarautz y lo que ocasionalmente me veía obligada hacer puedan explicar la tomadura de pelo en la que Olatz se "queda" conmigo al asignarme el papel de directora de obra. En cualquier caso hacen que la pregunta-petición "¿es usted la coordinadora de obra?" tenga un sentido específico, distinto del que estas palabras tendrían si fueran dichas, por ejemplo, en el contexto de una oficina de contratas.

La fuerza ilocutiva de este enunciado —su capacidad de funcionar como una clase de actuación socialmente relevante— se pierde, o más exactamente habríamos de decir, se transforma. Ya no estamos ante un acto discursivo en el que se reclama información (normalmente efectuado mediante una oración interrogativa) a secas. A pesar de lo cual, este acto sigue cumpliendo en cierto modo la función social del primer turno del contacto telefónico: la de asegurarse de con quién se habla, como en: "¿Está Cristina?" o "¿Eres Cristina?". Se añade, además, una sobre-cualificación del enunciado mismo, éste dice algo de sí mismo, mostrándose, en este caso, como impropio, como una *flección* de la que no podemos emitir un juicio de verdad o falsedad.

Así pues, el sentido de (3) no reside en el enunciado considerado en sí mismo, nada en él obliga a asignarle una interpretación tergiversada. Y sin embargo, virtualmente tiene este sentido y otros muchos en contextos imaginarios

diferentes. Decir que se entiende el sentido que (3) tiene en esta interacción significa haber comprendido varias cosas: (1) el tipo de acto de habla que representa y la fuerza del mismo en el contexto en el que se enuncia, (2) el modo en que se autocalifica o muestra en la enunciación y (3) la realidad intersubjetiva que genera —una obligación interpersonal, un reconocimiento afectivo, un sentimiento de complicidad— en la situación social en la que se efectúa.

Para determinar el sentido de los enunciados, la destinataria de la toma-dura de pelo tiene que procesar información referente a la situación; tiene que inferir, entre otras cosas, que siendo la única mujer (a parte de la que llama) que vive allí, la bromista sabe con quién está hablando y no necesita constatar esta información. Previamente, tiene que haber reconocido a la persona que llama (hecho que en este caso lleva unos segundos, que explican la pausa en (4)). Además, la "víctima" de la actuación deceptiva tiene que inferir que la pregunta formulada es de algún modo pertinente y, en este sentido, que no cabe pensar en una equivocación (que la interlocutora haya marcado mal el número). Aludir explícitamente a la obra —asunto del que se habla constantemente en la casa— o al supuesto estatuto de "directora de obra" —que ya ha sido tema de broma con anterioridad— asegura casi automáticamente esta actividad inferencial.

Se elabora, además, el estatus interpersonal de las interlocutoras, lo que permite reconocer que mediante esta broma no se está imputando ninguna responsabilidad sino aludiendo al comportamiento cooperativo y amistoso que se espera de una persona que entra a formar parte del círculo experiencial que se activa cuando se comparte la vivienda; el reconocimiento de un régimen que comporta ciertos derechos y obligaciones de carácter informal. Se invoca el sentimiento de cooperación social en el cumplimiento de una tarea semi-voluntaria: la de contestar el teléfono aunque se sepa que la llamada va dirigida a otra persona; se instaure un vínculo abierto y negociado que da paso a todo un repertorio humorístico sobre contraprestaciones (derecho a una habitación en el caserío, posibilidad de recibir un pequeño salario por los servicios prestados, etc.).

Ya tenemos, pues, una representación aún imprecisa de lo que significa acceder o generar sentido del humor mediante dispositivos de orden pragmático.

La producción-apreciación humorística de determinado intercambio comparte algunas de las características propias de la interpretación habitual, pero añade un nivel de sobredeterminación específico que la identifica vagamente con la comprensión del discurso absurdo, ficcionalizado, ridículo, teatral e inadecuado, al mismo tiempo que sitúa en primer plano el *valor interpersonal* de la comunicación entre los sujetos que toman parte en el encuentro.

Frente a la *designación*, la *manifestación* y la *significación*, el discurso humorístico participa de lo que Deleuze denomina "lógica del sentido" en virtud de su multiplicidad virtual, de sus formas de posibilidad; carácter indócil del sentido que dificulta las operaciones de paráfrasis y traducción ("el sentido de este enunciado es...") o la asignación de un valor único y determinable. El estatuto complejo del sentido informa sobre distintos niveles interpretativos, niveles que, como he explicado, recogen: la mostración de la expresión en tanto tipo de acción discursiva (una petición, una promesa, una ratificación, etc.); el valor de la acción en el contexto social en el que se efectúa (se asume la fuerza de la acción, se ejerce una distancia con respecto a la misma, se mantiene una actitud ambivalente), y las consecuencias afectivas de dicha evaluación.

El juego discursivo —en realidad, como sostenía Wittgenstein, toda efectuada hablada constituye un juego de lenguaje—, especialmente el humorístico, conduce la lógica del sentido a su expresión más rebelde, más autónoma respecto a la significación. Humpty Dumpty hace del sentido lo que le da la gana, dotándolo de una opacidad sin precedentes según la cual el lenguaje pierde toda relación con el referente o con la representación mental del mismo. Esto es lo que ocurre, entre otros, en el siguiente episodio:

"There's glory on you!"

"I don't know what you mean by glory?", Alice said

Humpty Dumpty smiled contemptuously. "Of course you don't till I tell you. I meant there's a nice knock-down argument for you!"

"But 'glory' doesn't mean a 'nice knock-down argument'", Alice objected.

"When I use a word", Humpty Dumpty said, in a rather scornful tone, "it means just what I choose it to mean - neither more nor less."

"The question is" said Alice, "whether you can make words mean so many different things."

"The question is", said Humpty Dumpty, "which is to be master - that's all."

Alice was much puzzled to say anything.

*(Through the Looking Glass)*

El sentido humorístico trastoca el sentido, y lo hace depender, en última instancia, del deseo de quien lo expresa. Sin embargo, y contra lo que pretende Humpty Dumpty, el sentido humorístico no depende exclusivamente de lo que quiere comunicar aquel que pone en circulación una proposición sino además de las creencias y deseos de aquellos que la reciben e interpretan, de la interacción entre ambos deseos y sus posibilidades de indeterminación.

El humor situado —ejemplificado de manera modelica por este tipo de episodios— se funda en juegos pragmáticos paradójicos: convivencia simultánea y ambivalente de varios sentidos.<sup>2</sup> Un paradoja pragmática tergiversa o trastoca de modos diversos (mediante la contraposición, la exageración, la parodia, el quiasmo, la ironía, etc.) los distintos niveles de la significación. Estas paradojas se caracterizan por su ambivalencia o doble direccionalidad y por hacer imposible una resolución de la multiplicidad significante (Deleuze 1989:28) que elabore una síntesis en torno a *qué* significa determinada actuación hablada. Como explicaré más adelante, la ambivalencia puede fundarse en una colisión entre un tipo de acto de habla y el valor del mismo en un contexto particular, entre dicho acto y la autoridad social de quien lo ejecuta o entre los distintos sobreentendidos a los que da lugar.

---

<sup>2</sup> Conviene no confundir estas paradojas con las paradojas lógicas (e.g., "miento")

En las próximas páginas trataré de desgarnar los niveles de sentido que existen o coinciden en los episodios de humor situado y los juegos que se establecen entre los mismos.

### 3. Adhesión y extrañamiento en el campo ilocutivo

A parte de designar o hacer referencia a un estado de cosas, los enunciados se muestran o tienen valor en tanto **hecho de enuncialción**, es decir, en tanto acontecimiento. El enunciado, sostiene Ducrot, se convierte en su propio tema comentando el acto intencional que es. Si, estando en el campo, me dirijo a mi acompañante y le digo: "¡Tienes una araña en el pelo!", estoy describiendo una situación del mundo, pero además realizo una acción<sup>3</sup>: la de *advertir* o *avisar* a la destinataria sobre un hecho que supongo poco deseable y que ésta desconoce. Probablemente este acto de habla desencadene, a su vez, un *efecto perlocutivo*: una sacudida del pelo, por ejemplo, que indicará que se ha entendido el sentido de lo dicho: el propósito de la observación en tanto advertencia. A este nivel de representación reflexiva de los enunciados —nivel que no forma parte del contenido proposicional— se le denomina **fuerza ilocutiva**.

Contrariamente al pensamiento de Austin en lo referente a la "explicitación de la fuerza ilocucionaria", el valor realizativo de los enunciados no depende directa o exclusivamente de la forma lingüística, es decir, de fórmulas convencionales que identifiquen de modo inmediato el sentido de lo dicho, sino que se determina a partir de las condiciones efectivas de la enuncialción. Que el comentario anterior valga como una señal de alarma depende de que se logren desencadenar las inferencias que tienen que ver con las consecuencias desagradables y peligrosas del estado de cosas que se describe. Así, si en lugar de llamar la atención sobre una araña hago referencia una situación que se considera agradable y digo: "¡Tienes unos reflejos en el pelo!" o "Tienes una flor en el

<sup>3</sup> No voy a entrar aquí en la polémica sobre el tipo de relación que se establece entre acto de discurso y acción. Si, como afirma Berrendonner, se trata de una relación de *substitución* o *equivalencia*, de *realización* como en los performativos explícitos, etc. Para una discusión sobre este asunto me remito a Abril (1984).

pelo", lejos de constituir una advertencia, el enunciado contará a todos los efectos como un *halago*.

El estatus accional del discurso acarrea, en su efectucción, ciertas transformaciones materiales e inmateriales de la realidad conversacional: genera obligaciones, ejerce una influencia sobre las acciones de otros o modifica en su ocurrencia histórica las relaciones sociales de los interlocutores. Mi iniciativa al anunciar la presencia de una araña en el ejemplo anterior transforma la situación de ignorancia y consiguiente desprotección de la destinataria y provoca una intervención específica de su parte. En un nivel más general, la advertencia transfigura —quizás a escala microscópica— nuestra historia relacional; mi avisar "de buena fe" y su actitud confiada desencadenan pequeñas transformaciones interpersonales que tienen una influencia decisiva en el curso de nuestra experiencia en común.

Ahora bien, si la fuerza ilocutiva no es una propiedad intrínseca de las formas lingüísticas de los enunciados, ¿cómo reconocer que se está efectuando cierta acción?, ¿cómo determinar —como indica Berrendoner (1987)— las características constitutivas de la situación de discurso que desencadena dicha interpretación? y ¿cómo caracterizar, en definitiva, los procesos pragmáticos que tienen lugar en su efectucción?

Ya Austin precisó que la realización y el reconocimiento de los distintos actos discursivos implica una serie de **condiciones necesarias** y que la asignación de fuerza ilocutiva dependía de la "afortunada" coexistencia de estas exigencias situacionales de adecuación (1971:56). En efecto, para que un enunciado cuente como aviso ha de darse un requisito de sinceridad: la persona que enuncia pretende informar sobre ciertas circunstancias; además, estas circunstancias han de ser desconocidas para la destinataria y desfavorables (en virtud de alguna concepción sociocultural compartida por los participantes). Junto al deseo de proteger de la enunciadora, se sitúa como contrapartida la inclinación a confiar de la destinataria; confiar en la veracidad de lo que se observa (que muy bien podría



constituir una acción deceptiva de carácter bromista) y en la sinceridad que mueve a pronunciar esas palabras.

Para G. Abril (1984), las condiciones de cumplimiento de los actos verbales emanan de algún tipo de institución o poder normativo encargado de regular el comportamiento sociodiscursivo de los actores sociales. La acción realizativa "aparece respaldada y orientada por distintas *instituciones* que suministran los requisitos exigibles a los agentes comunicativos a modo de *competencias* para su actuación enunciativa." (1984:450). Estos contenidos normativos sobre cómo hacer cosas con palabras interactúa con las circunstancias locales del encuentro para fijar el valor realizativo de los enunciados.<sup>4</sup>

Según Abril, es preciso, por consiguiente, distinguir varios tipos de actos según estén regulados por lo que denomina "instituciones formales" o "informales". Decir: "Sí, quiero" en el contexto ceremonial de la boda equivale a un realizativo formal y contractual (en el sentido jurídico) de *aceptación* cuya estipulación de validez corre a cargo de la Iglesia o el Estado (en caso de boda civil). Su enunciación correcta y completa supone una transformación instantánea del vínculo social entre dos sujetos (y, en segundo plano, entre sus familias) según la cual, las partes asumen de modo oficial un conjunto derechos y obligaciones civiles (además de los afectivos) administrados y sancionados por una entidad que los reconoce como comportamiento "público" y "oficial".

Enunciar: "Te quiero", en cambio, cuenta como un *declarativo* —una declaración de amor— en virtud del principio comunicativo de sinceridad que esti-

<sup>4</sup> A pesar de que D. Blakemore —una de las representantes de la pragmática de inspiración cognitivista— hace hincapié en los aspectos procesuales inherentes a la asignación de fuerza ilocutiva, es decir, en el desencajonamiento inferencial que fija la pertinencia de una interpretación particular (entre otras posibles) y, en consecuencia, en la naturaleza cognitiva (y no social) de dichos procesos, la concepción pragmática que inspira el presente estudio considera el carácter eminentemente social de los dispositivos que intervienen en la asignación de sentido. Contrariamente a lo sugerido por Blakemore (1992:93), la pragmática —una vez hemos admitido el carácter social de la enunciación— debe incluir, o más bien, hace necesaria una teoría de las prácticas sociales y, en particular, de los procesos que hacen posible la significación dichas prácticas (Abril 1994).

pula que el locutor se presenta "normalmente" como creyendo lo que dice, en este caso, sus sentimientos hacia otra persona. El *principio de sinceridad* forma parte de lo que Abril denomina "institución informal", del mismo modo que las reglas de cortesía y otras máximas de la actuación conversacional.

El control sobre el uso de estos actos de discurso así como de sus efectos corre a cargo de los interlocutores; son ellos los encargados de regular y evaluar en cada ocasión concreta el carácter óptimo o acertado de su ejecución. En esta clase de pautas interpersonales de la comunicación subyace, además, una dimensión ética que establece diferencias entre los distintos tipos de declaraciones (entre declararse enamorada o declararse insolvente, pongamos por caso) y una dimensión expresiva que los hace aparecer más o menos intensos, arriesgados, sentidos, vanos, etc.<sup>5</sup>

A pesar de las diferencia obvias en términos de "obligación social" de ambos tipos de actos, existe un condicionamiento sociodiscursivo que hace que los segundos no estén exentos de un compromiso real, por mucho que éste se sitúe en el ámbito privado (hecho que, desde luego, es más que discutible) o esté abierto a convenios en la interacción. Al enunciar actos informales como las declaraciones de amor (en el sentido corriente con el que se conoce esta práctica), los interlocutores se adhieren en grado variable a unas pautas convencionales de actuación, practicando un *agenciamiento* de los términos y la expresividad que el intercambio amoroso tiene en nuestra sociedad y de las representaciones o "personas sociales" que en ellos intervienen. La actuación individual participa, en su puesta en marcha, de un régimen amoroso concreto que aparece —en películas y revistas, en la literatura, en la conversación cotidiana...— cargado de "acentos", de palabras ya dichas que flotan en el campo social en forma de imágenes y palabras.

---

<sup>5</sup> La condición de sinceridad contaría con distintos modos o grados de aplicabilidad según el asunto del que se trate. Cuando los interlocutores hablan abiertamente de sus sentimientos, "ponen la cara" (y, por tanto, se la juegan) en mayor medida que cuando se refieren a otros asuntos considerados menos personales. Como consecuencia de esta diferencia, las infracciones en este terreno están sujetas a sanciones que podrían poner en suspenso la naturaleza total del vínculo interpersonal.

Empeñando la sinceridad en una declaración amorosa, los interlocutores entablan un compromiso afectivo y efectivo, asumen pautas de normalidad y coherencia que, en caso de verse truncadas, darán lugar a una serie de sanciones autoreguladas (distintas de las que la Iglesia o el Estado reservan a los que infringen las normas de la institución) que se dirimen en la práctica dialógica y que distribuyen poder entre los implicados.

Frente a las normas, leyes y reglas constitutivas de las instituciones formales, las máximas de la actuación informal están sujetas al acontecer comunicativo.<sup>6</sup> Esto significa que su cumplimiento está sujeto a juicios de adecuación, éxito o aceptabilidad en función de las ocasiones de realización y el "hacer" de los sujetos que interactúan. Según esta idea, los principios pragmáticos pueden —como ya advirtiera Austin— ejecutarse con distintos valores o en distinto grado, pudiendo quedar suspendidos en un punto intermedio de su realización. Asimismo pueden avenirse a sobrecualificaciones que hagan ostensible su carác-

---

<sup>6</sup> Precisamente, es el estatuto flexible y situado de máximas y principios el que, para muchos lingüistas, caracteriza el ámbito propiamente pragmático en contraposición a otras áreas de la lingüística. En esta línea se situarían aportaciones como las de G. Leech sobre la viabilidad de postular "principios pragmáticos" de carácter general (1983:21-24). Las reflexiones de V. Sánchez de Zavala a propósito de la "ubicación ontológica" de "una posible teoría pragmática" se contraponen de forma notoria a este tipo de proceder cuando afirma: "Pero la diferencia metodológica que necesariamente ha de separarla de la lingüística es más honda. En efecto, como los psicolingüistas han señalado hace algún tiempo, toda teoría de la actuación, frente a lo que ocurre con las de la competencia, no debe recurrir a principios (que presuntamente rigen los procesos que le interesen): en vez de ello, tiene que postular mecanismos que no puedan hacer otra cosa que dar lugar a los procesos que realmente se den (es decir, aquellos que discurran de una forma aparentemente sancionada por el principio o los principios cuya existencia intentara suponerse). Así pues, según esta propuesta, incluso si la pragmática fuese una disciplina autónoma, el hecho de que se ocupe de la actuación, no de competencia, exige que se prescindiera de postular máximas, principios y cosas semejantes." (1994:94-5). Para él, hablar de "mecanismos" en lugar de "principios" en el ámbito pragmático tiene repercusiones fundamentales puesto que estos últimos son recursos que sólo atañen al carácter general de la teoría que abarca la actuación lingüística que, para Sánchez de Zavala en sintonía con la conocida "teoría de la pertinencia", sería sin duda alguna de orden psicológico. El principio cumpliría la tarea de "guiar" los procesos comunicativos, en cambio, postular "mecanismos" supondría explicar únicamente aquellos procesos que "queden permitidos cuando se postulan las constricciones exteriores, 'ajenas' que se sigan de suponer la vigencia de los principios" (81).

ter fingido (como simulacros o bromas) o que induzcan a suponer su condición de mentiras.

Todo esto —el funcionamiento diverso de la vertiente accional del discurso—, como ya advirtiera en la introducción, dificulta sobremanera la posibilidad de determinar la pertinencia de postular principios comunicativos que se compongan formando una competencia estrictamente pragmática.

Austin trata extensamente las cuestiones derivadas de la realización *sui generis* de los actos de habla cuando se refiere a distintas clases de “infortunios” —instancias de “incumplimiento”, de nulidad y “malas ejecuciones”— como “cosas que pueden andar mal o salir mal” en la realización óptima de los actos de habla. En realidad, los infortunios no tienen que ver con la calificación de falsedad y conciernen en líneas generales a la inexistencia de la convención que se desea efectuar, a lo inadecuado de las circunstancias o a vicios en las formas.

A pesar de este interés por lo que no funciona o funciona de modo defectuoso, existe en Austin una voluntad explícita de esquivar todo acto que sea “internamente ficticio”, hecho que, como él mismo explica, engloba tanto a las actuaciones humorísticas y teatrales como a las “inmorales”, engañosas o realizadas “de mala fe”. Sobre ellas, Austin se pronuncia en los siguientes términos:

“en tanto que expresiones nuestros realizativos son también susceptibles de padecer otros tipos de deficiencias que afectan a todas las expresiones. Aunque estas deficiencias podrían a su vez ser englobadas en una concepción más general, no nos ocupamos de ellas deliberadamente. Me refiero, por ejemplo, a lo siguiente: una expresión realizativa será hueca o vacía de un modo peculiar si es formulada por un actor en un escenario, incluida en un poema o dicha en un soliloquio. Esto vale de manera similar para todas las expresiones: en circunstancias especiales como las indicadas, siempre hay un cambio fundamental de este tipo. En tales circunstancias el lenguaje no es usado en serio, sino en modos o maneras que son *dependientes* de su uso normal. Estos modos o maneras caen dentro de la doctrina de las *decoloraciones* del lenguaje. Excluiremos todo esto de nuestra consideración. Las

expresiones realizativas, afortunadas o no, han de ser entendidas como emitidas en circunstancias ordinarias." (63)

Aquí, Austin reduce todo el problema del lenguaje no serio a una cuestión de "circunstancias" que, según su explicación, se dividen entre "ordinarias" y "extraordinarias". Sin embargo, algunos de los infortunios por él estudiados —los que tienen que ver con las condiciones locales que permiten realizar un determinado acto— se deben igualmente a alteraciones de las circunstancias, si bien, como Austin parece dar a entender, en el discurso *bona-fide* estas alteraciones resultan fortuitas y aparecen vaciadas de toda determinación ulterior de carácter lúdico. Los infortunios considerados por Austin surgen de la falta de competencia y no de la decisión humana. Por otro lado, hablando específicamente del humor situado, vemos que en la mayor parte de los casos considerados no existen marcadores explícitos que permitan identificar de antemano que nos hallamos en una situación extraordinaria y sólo cuando nos topamos con un infortunio de determinadas características suponemos que lo que se dice podría constituir una enunciación graciosa o así decidimos tomárnoslo.

Si bien Austin tiene razón cuando afirma que estas "decoloraciones" pueden afectar a todos los enunciados situándolas en un *nivel de significación* distinto al propiamente ilocutivo, es decir, no concerniente al estatuto accional de los enunciados, lo cierto es que existen juegos humorísticos que atañen de modo específico a lo que Austin considera infortunios ordinarios o en circunstancias ordinarias. De hecho, resulta sintomático que muchos de los ejemplos de realizativos desafortunados a los que se refiere el propio Austin en su disertación resulten tremendamente divertidos. Más tarde volveré sobre este particular.

De acuerdo con Abril podría pensarse que la optimización de los actos de habla no es más que una medida de la normalidad —que no de regularidad o efectividad— de la prácticas discursivas (1984:139). De hecho, la atención que en Austin reciben los infortunios se pierde en los trabajos de Searle, mucho más

preocupado por fijar el estatuto y las condiciones que permiten establecer una taxonomía de los actos posibles.

Anteriormente he hecho referencia a la *sinceridad* como condición esencial para el cumplimiento adecuado de las declaraciones; caracterizar esta máxima en términos de normalidad (y no como regla constitutiva como hace Searle) supone por un lado, que lo dicho cuenta como una declaración si nada en las circunstancias apuntan en otro sentido, y por otro, que la sinceridad no ha de darse necesariamente como una condición binaria y uniforme (sinceridad vs. insinceridad) sino que admite calificaciones diversas y distintos grados de adecuación y compromiso (se imprime y atribuye distinto grado de sinceridad y, por tanto, de implicación o empeño personal dependiendo, entre otras cosas, de lo que se declare).

Las *invitaciones y felicitaciones de compromiso*, las *declaraciones de cumplido*, las *falsas o vanas promesas* y mucho de lo que se dice bromeando son todas formas ostensibles del discurso no serio que incorporan algún tipo de alteración en relación a las condiciones normales que determinan la fuerza ilocutiva sin que esto suponga cancelar los aspectos realizativos del sentido.

No actuar de acuerdo con los principios de normalidad no implica, por tanto, la no ejecución de un acto de habla; sí provoca, en cambio, un efecto de extrañamiento que induce a pensar que lo dicho pueda ser parte de una actuación humorística. De hecho, es posible entender la fuerza ilocutiva de un enunciado y reconocer a un tiempo el carácter impropio, tergiversado, fingido o sencillamente peculiar de las palabras que se pronuncian. Como observan Lozano et. al. esto no impide en muchas ocasiones la realización del acto aunque ésta se produzca sin el consenso de todos los implicados o se efectúe de modo retrospectivo (1989:195-7).

¿Se trata de actos erróneos y, por consiguiente, nulos o vacíos? La respuesta a esta pregunta ha de ser negativa si por erróneo entendemos la imposibilidad de entender la fuerza ilocutiva que la persona que enuncia pretende para

sus palabras. Para que algo nos haga gracia hemos de comprender, entre otras cosas, el tipo de acto que se pretende, ya se logre realizar de forma efectiva, o se vea truncado por la tremenda inconsistencia del procedimiento.

Antes de adentrarnos en los efectos de la enunciación humorística, sirva el siguiente fragmento para ilustrar estas matizaciones en torno al cumplimiento de la acción discursiva en circunstancias o de forma "extraordinaria". Se trata de un extracto de la comparecencia de Mario Conde ante una comisión del congreso para responder de sus actividades económicas supuestamente fraudulentas. Tras la comparecencia, nadie dudó en calificar la actitud del banquero de arrogante, aunque una locutora de TV entendió el siguiente intercambio como un simple malentendido.

- 1P      tampoco puede usted informar sobre quien estaba detrás de la empresa  
          *Argentina Trust?*
- \*2C     si pueda (0 3) no tengo ni idea
- 3P      si, quién está?
- 4C      si, no tengo ni idea

Además de la condición de sinceridad, Searle (1986) se refiere a otras "condiciones preparatorias" que aluden a las circunstancias específicas que intervienen en la realización eficaz de los actos verbales. Por ejemplo, para cursar una *invitación* es preciso tener la potestad de hacerlo, ya sea en calidad de anfitriona (persona que da/organiza la fiesta) o por haber adquirido de algún modo las prerrogativas que dicha posición comporta. Con respecto a la *petición*, se observa que ésta precisa como requisito que la persona a quien va destinada tenga la posibilidad o capacidad de ejecutar lo que se le demanda. Muchos actos ilocutivos indirectos, como el realizado en (1), se establecen como interrogantes en torno a este prerequisite. La sintaxis de este enunciado es interrogativa y su fuerza es la de una pregunta; no obstante, el fin último que se persigue mediante su enunciación es el de ejecutar una petición.

Por lo tanto, se podría considerar que enunciados como el anteriormente ejemplificado tienen una doble fuerza ilocutiva equivalente a: (1) un pregunta sobre la posibilidad de informar y (2) una petición indirecta de información. Obsérvese que no todos los *actos de habla indirectos* admiten esta doble vertiente y que algunos (e.g., ¿puedes pasarme la sal?) dan el requisito de capacitación por supuesto.

Por su parte, Conde se sirve de esta formulación indirecta de petición para desplegar una estrategia ambivalente de cooperación nada cooperativa o simulacro de cooperación. Acogiéndose al significado literal de la interrogativa (en (2)), Conde afirma poder responder (a la petición suponemos), generando de esta manera una expectativa en cuanto a su disposición a colaborar, disposición que hasta entonces no había demostrado. Este hecho entra en contradicción con el contenido de su contestación. La respuesta en dos movimientos de Conde trunca las expectativas que ella misma proyecta. Es más que probable que los encargados de interrogar a Conde esperasen una actitud poco cooperativa de su parte, como bien muestra la formulación de reproche ("tampoco...") en la que se presupone el mismo talante no cooperativo sostenido por el interpelado en otras ocasiones. A pesar de todo, mitigan el carácter hostil del encuentro haciendo evidente la inevitable opcionalidad del interrogatorio ('... puede informar...'), es decir, guardando las formas de la institución que organiza la comparecencia.

Por su parte, Conde burla este doble lenguaje al adoptarlo él mismo. Contradice el reproche que presupone su falta de colaboración ("sí puedo") para situarse seguidamente al margen de cualquier posible imputación de responsabilidad ("no tengo ni idea").<sup>7</sup> Este aprovechamiento de uno de los requisitos de la petición indirecta produce un efecto de extrañamiento en la interlocutora de

---

<sup>7</sup> Conde podría haber optado por una negativa directa: "No" que, indudablemente, dejaría en suspenso la cuestión de a qué acto está respondiendo: a la pregunta o a la petición. Podría entonces elucubrarse sobre si no quiere responder (por algún motivo como el de protegerse de posibles imputaciones) o si no puede porque carece de la información requerida, como indica su respuesta. Conde responde y lo hace dejando intacto su "derecho" a no decir la verdad pero fingiendo actuar de buena fe.



Conde que, habiendo entendido el primer movimiento en (2), no logra casar la expectativa generada por el interpelado con la negativa subsiguiente.

La tergiversación humorística opera de modo similar tanto en lo que concierne a los actos indirectos como a las condiciones que hacen posible la ilocución. Si digo "lego mi disco de Manolo Escobar a mi estimada Mar" incumplo varias condiciones de la ejecución convencional de *hacer testamento*: traspaso bienes supuestamente deudables y lo hago en circunstancias ostensiblemente inadecuadas. En primer lugar, me comprometo a dejar algo que no poseo. Lo hago de un modo irregular y en este caso, por tratarse de una práctica institucionalmente estipulada, no válido: por no hallarme en presencia de un notario, por no proceder a la redacción del documento al uso, etc. Y, por último, lego a alguien que califico de "estimada" algo que tanto ella como yo consideramos poco deseable y, en consecuencia, algo que no es susceptible de ser legado.

#### 4. La burla ilocutiva o de cómo hacer juegos con palabras

Muchos de los fragmentos humorísticos que he caracterizado como situaciones semejan actos discursivos defectuosos, ya sea porque son enactados por personajes que carecen de la legitimidad requerida en su ejecución como veíamos en el ejemplo del testamento, bien porque operen algún tipo de manipulación concerniente a la ambigüedad realizativa de lo que se dice, hecho que ejemplificaba por medio de la interpelación a Mario Conde.

Se puede decir que algunos episodios lúdicos constituyen instancias de tergiversaciones convencionales que se repiten una y otra vez en los intercambios cotidianos de forma impersonal y fossilizada:

- A        ¿Puedes pasarme el libro?  
 \*B        No sé, lo intentaré/ Si pueda, pero no voy a hacerlo
- A        ¿Puedo abrir la ventana?  
 \*B        Tu sabrás

Estos ya sabemos como acaban. Su talante es fácilmente identificable dada la implausibilidad de los términos en que se realizan y, a no ser que surjan en situaciones en las que cuenten como una transgresión considerable, el efecto lúdico que logran desencadenar es ciertamente débil y poco celebrado. A esto se suma, su limitada capacidad de proyección en el discurso, así como una escasa influencia en los procesos interpersonales que se gestan durante la conversación.

En otro tipo de actuaciones, en cambio, se juega con mayor intensidad y creatividad; en ellas, se juega con la propia "cara" o con la de los interlocutores componiendo de forma inusitada la singularidad de las circunstancias en que se produce el diálogo.

Como indicara en el capítulo primero (cf. 51), el de Hancher (1980) es el primer estudio que recoge de forma sistemática la especificidad de lo que he denominado *juegos pragmáticos* y, en particular, de aquellos que se basan en la tergiversación de la fuerza ilocutiva de los enunciados. Según Hancher, los *juegos ilocutivos* ("speech-act jokes") violan los procedimientos habituales de actuación discursiva —lo que Austin denominó condiciones de satisfacción de los actos de habla— y lo hacen a sabiendas con el fin de provocar una respuesta jocosa. Cualquier tipo de acto de discurso, conviene Hancher, puede estar sujeto a tales manipulaciones.<sup>8</sup>

Algunos de estos juegos no tienen que ver con la *aprehensión* ("uptake") de la fuerza ilocutiva propiamente dicha sino con condiciones preliminares relativas a la locución —emisión y recepción— de los enunciados. Cuando mi hermano viene a visitarme y llama al telefonillo suelo *hacerle rabiar*; simulo, por ejemplo, no conocerle o trato de desesperarlo ante mi insistencia en no oír lo que dice:

---

<sup>8</sup> H. Haverkate (1990) analiza detenidamente un extenso número de ilocuciones humorísticas que caracteriza como irónicas. En su contexto interaccional, se puede, según el autor, establecer una tipología que distinga las ironías asertivas, comisivas, etc.

((*suena el telefonillo*))

A      soy Antonio

C      ¿quién?

A      Antonio

C      ¿qué? ¿quién? yo no sé nada

A      venga ábreme

También mediante esta clase de juegos locutivos se alude en clave humorística a la relación cotidiana entre los interlocutores; en esta ocasión, hago de mi hermano un perfecto desconocido y, con esta excusa, me resisto a abrir la puerta.

En lo que sigue, dejaré a un lado todos aquellos episodios que actúen sobre las condiciones en que se efectúa la locución para dedicarme enteramente a los juegos de sentido. Podemos comenzar, a título ilustrativo, con los traspiés potencialmente humorísticos relativos a las invitaciones.

Una invitación cuenta como un ofrecimiento que el enunciador hace al destinatario de participar en una actividad futura que éste supone deseable; para Searle, ésta es la *condición esencial* en la realización de una invitación. El enunciador, en su reconocido papel de anfitrión o promotor, desea *sinceramente* la asistencia de su interlocutor y asume la obligación social de correr con una posible aceptación, es decir, toma a su cargo la responsabilidad que tal ofrecimiento conlleva. No es obvio, por otro lado, que el destinatario realizara la acción deseada por el enunciador —por ejemplo, que asistiera a una fiesta— en ausencia de una invitación explícitamente formulada. Correlativamente, el destinatario cortés ha de mostrar reconocimiento y gratitud y, en caso de rechazar la invitación, ofrecerá excusas que no pongan en entredicho el carácter deseable de la propuesta y, por tanto, la generosidad y buen hacer de quien la cursa.

Es frecuente que el enunciador formule la invitación de modo indirecto indagando acerca de uno de los prerequisites de la aceptación: que el invitado potencial no tenga otro compromiso. Mediante una pregunta como “¿Qué haces esta

tarde?" o "¿Te gustaría venir a cenar?", el enunciador puede indagar la disposición o el hipotético deseo de su interlocutor a la hora de aceptar el ofrecimiento al que se aspira. Como se ha señalado desde la llamada "teoría de la cortesía", inquirir de forma indirecta tiene ventajas considerables en el ámbito de las relaciones sociales: hace que el destinatario se sienta menos obligado a aceptar y que el enunciador no experimente de modo violento una posible contestación de rechazo.

A pesar de la efectividad y cortesía de esta forma de conducirse socialmente, la secuencia invitación-contestación se desarrolla realmente de forma mucho más compleja que la anteriormente descrita; la acción misma de invitar a alguien posee numerosos recovecos —lugares significativos de indeterminación—, todos ellos susceptibles de un abuso no serio, jocosos, hirientes o de otro tipo, para al menos una de las partes.

Invitaciones insinceras o abiertamente no deseadas o deseables —estoy pensando en las invitaciones de boda y demás ofrecimientos que se hacen para quedar bien pero que compromete de forma irrevocable a la persona que las recibe— son algunas de las expresiones, bastante normales por otro lado, del carácter sinuoso de algunos actos de discurso.

Las *invitaciones de cumplido* ("ostensible invitations") analizadas por E. A. Isaacs y H. H. Clark (1990) hacen evidente la involuntariedad del encuentro que se propone; fingen quererle o, por emplear una expresión de Sánchez de Zavala, hacen *como si* invitaran. No se trata exactamente de falsas invitaciones (y correlativamente de falsas aceptaciones) sino de invitaciones *ambivalentes* que expuestas a la pregunta: "¿realmente deseas invitarme?" no pueden responderse sin más de forma afirmativa o negativa. Lo cierto es que ambos interlocutores reconocen implícitamente la no viabilidad, en la situación en la que se produce el diálogo, de tomar en serio lo que expresan. No se trata de que realmente no se desee encontrar al otro (como en una falsa invitación) sino que este deseo acaso no es lo suficientemente intenso como para que sea tomado totalmente en serio.

Es corriente que entre antiguos amigos que se encuentran de modo fortuito se produzcan este tipo de invitaciones (e.g., "Podíamos quedar un día a cenar"), más como muestra de mutuo reconocimiento de lo que fueron que como auténticos deseos de reencontrarse. Isaacs y Clark analizan algunos mecanismos que permiten que una invitación pueda realizarse y reconocerse en un momento dado como un cumplido y enumeran las siguientes opciones: la invitación se refiere a una actividad poco plausible, la invitación se efectúa una vez ha sido solicitada, el anfitrión no anima al destinatario a que acepte el ofrecimiento, la invitación se enuncia de modo dubitativo o se establecen preparativos excesivamente vagos. La clase de "actos de habla ostensibles" a la que pertenecen las invitaciones de cumplido constituye una categoría más amplia que abarca otros usos no serios del lenguaje entre los que se sitúan las tomaduras de pelo, la ironía y las representaciones teatrales, aunque para los autores los actos ostensibles son los únicos que cumplen la citada propiedad de *ambivalencia*.

Esta propiedad, que opera sobre la condición de sinceridad o deseabilidad de la propuesta, no invalida la fuerza ilocutiva del acto discursivo que, en cualquier caso, sigue funcionando como un ofrecimiento si bien ve subvertidas algunas de sus posibilidades de aplicación efectiva.

Existen, además, otras condiciones en la ilocución que hacen de una invitación un acto discursivo no serio, esta vez, de carácter jocos o absurdo. Veamos los siguientes ejemplos (ambos tomados del estudio de Hancher):

The Red Queen broke the silence by saying, to the White Queen, 'I invite you to Alice's dinner-party this afternoon.'

The White Queen smiled feebly, and said, "And I invite you."

'I didn't know I was to have a party at all', said Alice; but, if there is to be one, I think I ought to invite the guests.' (Carroll, *Through the Looking-Glass*)

Violet: 'Charlie Brown, would you like to come to a party sometimes next week?'

Charlie: 'Why yes, I'd like that very much.'

Violet: 'I thought you would... but I doubt if I'll invite you anyway.' (Schub)

En ambos casos, se trata de actos discursivos abiertamente "desafortunados" en los que unos personajes de ficción fingen con desparpajo desconocer las pautas de invitación anteriormente descritas. En el primer fragmento, encontramos tres procedimientos irregulares. Primeramente, las invitaciones se refieren a una fiesta que no existe; esta mala apelación resulta un desacierto sólo en apariencia por cuanto sabemos que la enunciación de una invitación presupone, sin más, la existencia de una fiesta, dicho de otro modo, puede ser que la fiesta no estuviera prevista pero sobre entidad a partir del simple hecho de que se la mente en una invitación.<sup>9</sup>

Nada nos sorprendería esta falsa presuposición si no fuera por el resto de las confusiones ilocutivas. La segunda concierne a las condiciones que han de cumplir los sujetos que realizan la invitación; en el fragmento anterior, las reinas se arrogan ellas mismas el derecho a invitar a una fiesta supuestamente organizada por otra persona. No parece éste un procedimiento habitual, especialmente si consideramos la relación de enajenación que Alicia mantiene con estos personajes. Pero es que además, y éste es el tercer abuso, las reinas no parecen distinguir la diferencia que existe entre los papeles sociales implicados en esta actividad —el de anfitriona y el de huésped—, de modo que se invitan mutuamente ante la mirada atónita de Alicia, que ve sus posibilidades de acción discursiva absolutamente secuestradas. Resumiendo, la actividad discursiva se efectúa sobre una presuposición falsa, de un modo incorrecto y por las personas no adecuadas. Nada, a excepción del verbo performativo, permitiría, en este caso, afirmar que nos hallamos ante una invitación. Como diría Austin, todo esto constituye una situación francamente desdichada.

Pasemos ahora al segundo ejemplo; aquí los abusos se refieren a una *invitación indirecta* y se asemejan a los intercambios insustanciales que introducía al

<sup>9</sup> Nuevamente inmersas en el universo de Carroll, es posible determinar que éste no es el caso del ofrecimiento que la Liebre de Marzo hace a Alicia en la merienda de locos, cuando amablemente ofrece vino a la niña a pesar de que, tal y como observa la propia invitada, en la mesa solo hay té.

comienzo del presente apartado. El acto indirecto que representa la indagación sobre la deseabilidad de un ofrecimiento (¿Te apetece un helado?) en circunstancias que hacen pertinente la enunciación (me dirijo al quiosco de helados o acabo de preguntar(me): "¿Habrá algún quiosco de helados por aquí?") equivale convencionalmente a una invitación (o, en todo caso, a una pregunta mas una invitación).

De igual modo, la pregunta de Violet hace suponer su deseo de contar con la compañía de Charlie para cierta fiesta. Se establece —mediante esta enunciación— una transformación del vínculo interpersonal, un nuevo mapa de alianzas que Charlie y los destinatarios indirectos: los lectores de la viñeta, se "tragan" sin ninguna dificultad y en el que los personajes, cosa extraña, se toman en consideración. Sin embargo, el propio engranaje de estos enunciados en secuencias significantes confiere a los actos indirectos un nivel de inestabilidad, de vaguedad si se quiere, susceptible de desencadenar un movimiento resolutivo inesperado. Violet presupone la existencia de una fiesta, cabe sobreentender su legitimidad sobre la misma y su reconocimiento y consideración a la figura de Charlie Brown; ¿por qué habría entonces de ser tan insensible de establecer un ofrecimiento indirecto para después truncar las expectativas creadas?

Lo cierto es que esto es precisamente lo que hace; Violet cancela la fuerza ilocutiva y deja a Charlie, una vez más, en la más completa consternación. De este modo, Violet recompone —una vez revelada su insinceridad— las coordenadas relacionales de desafecto que han presidido a lo largo de numerosos episodios la convivencia entre ambos personajes. Descubrimos, una vez completada la secuencia, que el comportamiento inicial de Violet no responde a una estrategia de cortesía sino todo lo contrario; lo que Violet hace es generar todas las condiciones posibles de afecto para seguidamente provocar un cortocircuito aún más impactante.

Consideremos, finalmente, la siguiente secuencia de invitación; se trata de un intercambio real y aquí las cosas se revelan aún más complejas. La escena

tiene lugar durante una reunión espontánea en la casa en que Hans y yo vivimos, concretamente en mi habitación. Al final del encuentro, lo que hacemos es instar a Ingrid a visitarnos nuevamente.

C7F (an. 460)

29H why don't you come around some other time?

30I [yeah

31C [yeah, you should come

32I yeah

33I well, you can always come around to my place

34C yeah, its true

35I You haven't even seen it!

36C it's true, you haven't invited me!

37I no, I do know

38C [(risas)

39I [whenever, whenever

((Despedida))

Pues bien, en este intercambio ambas partes —anfitriones y huésped— se adhieren a las pautas habituales concernientes al modo de realizar invitaciones corteses.<sup>10</sup> Una vez cursada la invitación, Ingrid realiza en (33) un movimiento de reciprocidad en el que, como es habitual, devuelve la invitación. A pesar de la aceptación implícita en (34), Ingrid reprocha a sus compañeros no haber recibido ni una sola visita suya, insinuando, de esta manera, una posible falta de interés por parte de estos. La *indirecta* se efectúa en dos movimientos: el primero, de acuerdo o pre-aceptación ("It's true") y el segundo, y es aquí donde se produce la broma, de reproche ("you haven't invited me"). Ingrid interpreta deliberadamente la observación de sus compañeros como una forma de  *echar en cara*  su despreocupación y decide contraatacar ella misma lanzando una instigación de reproche. Lo que se produce a continuación es un nuevo turno de reproche en el que yo

<sup>10</sup> Recomendando repasar el fragmento inmediatamente anterior —entre (21) y (28)— en el que los participantes se despiden divertidos mostrando una cortesía desmedida ("gracias por venir", "gracias", "ha sido muy agradable", etc.) que contrasta con la flágida despreocupación del extracto considerado.



"acuso" a Ingrid por no hacer cursado una invitación formal (la intervención viene a significar: "cómo quieres que vaya si no me has invitado nunca").

Explicué más arriba que, normalmente, de no producirse una invitación no es obvio que alguien entienda que se desea su participación en cierto evento. En consonancia con este modo "rígido" de hacer las cosas, mi intervención no hace más que apelar de forma coherente a esta clase de formalización.

Sin embargo —y son precisamente este tipo de problemas reales los que afronta la teoría de los actos de habla— pautas de acción discursiva de este estilo: primero, invitación oficial; segundo, contestación formal y, finalmente, efecto perlocutivo correspondiente, están lejos de aplicarse de modo generalizado y de constituir siempre actuaciones socialmente satisfactorias.

Lo que prevalece en este encuentro, lo que la sorna viene a evocar, es la existencia de esta oficialidad junto a un modo relajado y flexible de actuación. La formalidad excesiva constituye, en este sentido, una de las más prolíficas fuentes del humor conversacional.<sup>11</sup>

Siguiendo con el episodio de invitación, constatamos que la estrategia subsiguiente apunta en la misma dirección; en (37), Ingrid admite abiertamente no haber cumplido los requisitos que hacen de la invitación una actuación válida y oficial, pero en lugar de replegarse profiriendo un turno de aceptación opta por pinchar nuevamente a sus interlocutores, en esta ocasión, subrayando el carácter intencional, y por consiguiente, hostil de su no-invitación ("I do know"). Se podría decir que mediante esta intervención Ingrid finge poner las cartas sobre la mesa: "vale, no os he invitado porque no me ha dado la gana".

---

<sup>11</sup> La especificidad de los encuentros sociales en Cambridge tienen aún más interés a la hora de observar la articulación de formalidades e informalidades en las interacciones comunes. En el entorno de la universidad, el comportamiento social está estrechamente regulado. Entre estudiantes es común, por ejemplo, mandar invitaciones en las que se solicita la asistencia a una fiesta de personas que se ven a diario y a las que se podría invitar de palabra. En este contexto, se producen constantes juegos en los que o bien se exagera la formalidad o se transgrede de modo ostensible.

Lo que sucede a continuación es tremendamente interesante y concierne específicamente a las invitaciones de cumplido que veíamos más arriba. En (39), una vez ha admitido el carácter "mal intencionado" de su inacción, Ingrid invita pero su iniciativa es si cabe aún más descortés puesto que hace ostensible el carácter de cumplido de la misma; Ingrid hace que suene como un cumplido. Esto es tan evidente como que la enunciadora recurre a varios de los mecanismos señalados por Isaacs y Clark a la hora de señalar ambivalencia: la invitación es vaga en extremo y se realiza, por ende, una vez solicitada (1990:499-501).

Frente al esquema de normalidad o "normopatía" en lo referente a las reglas de satisfacción y cortesía representado por el segmento entre (29) y (32) se salta de buenas a primeras a un comportamiento discursivo aberrante que toma como referente o, más bien, reflexiona (en el sentido de mostración del discurso) sobre la forma oficial y socialmente aceptable de realizar y aceptar invitaciones.

En el capítulo cinco hablaré con más detalle de los aspectos interpersonales que intervienen en esta clase de burlas a la formalidad desde la formalidad. Lo que por el momento me interesa subrayar son todos aquellos elementos que conciernen a la significación ilocutiva en el humor de situación.

Tal y como explica Hancher existen juegos ilocutivos a partir de las *condiciones de satisfacción* o normalización de la práctica enunciativa: de las llamadas preparatorias y de las que, como la sinceridad, se consideran esenciales por remitir a las intenciones que guían la realización de los actos de lenguaje (en el caso de la advertencia, por ejemplo, es imprescindible que el enunciador *crea* que lo señalado perjudica al interpelado).

Pues bien, teniendo presente que esta condición no siempre se produce según una binarización del tipo sinceridad vs. insinceridad (las invitaciones de cumplido dan buena muestra de ello), sostendré que la tergiversación humorística no se reduce a un movimiento de mera cancelación del valor ilocutivo, el as-

pecto central de la manipulación humorística no es, al menos no siempre, simular que se hace algo que en realidad no se pretende. La consecuencia más sobresaliente de esta hipótesis es que la actuación humorística, contrariamente a la intuición de Austin, interactúa con la asignación ilocutiva haciendo que los "usos no serios del lenguaje" contribuyan a determinar la fuerza de los enunciados en contextos reales.

Así, en la enrevesada secuencia de invitación que veíamos antes *se logra* cursar una invitación pero además se hacen muchas más cosas que determinan que, al final, podamos considerar la totalidad del segmento como una invitación. Se puede afirmar que aquí se ha alcanzado a pesar de las bromas o, más exactamente, con la ayuda de las bromas, una "cualificación intersubjetivamente aceptada de la fuerza ilocutoria" (Abril 1984:139).

Es preciso señalar que numerosas ficciones humorísticas están a caballo entre varios actos de discurso y que es este hecho el que hace gracia. La *invitación-reproche* es un caso; la gradación que diferencia *advertir de alarmar* o *pedir de ordenar* es la que permite interpretar segmentos como el que sigue:

((B se levanta del sillón))

A        tráeme el periódico

\*B        ((cuadrándose)) ¡Ar!

((B entrega el periódico a A))

En él, B asigna a la solicitud de A un grado de imposición muy superior —aquí de disciplina militar— al que normalmente se asimila un favor de estas características en estas circunstancias. Si bien, en el nivel realizativo la intervención conserva la fuerza de una *petición*, afianzada, además, por el efecto perlocutivo correspondiente, a éste se añade un nuevo valor que ficcionaliza lo dicho como correspondiente a una *orden*. El carácter negativo de esta transformación —así como de otras correspondientes: insulto, reproche, orden, amenaza o advertencia— se asimila a lo que en el capítulo segundo llamé *turno de instigación*.

Tenemos, por tanto, un primer tipo de paradojas de sentido —las burlas ilocutivas— que intervienen directamente sobre las condiciones de cumplimiento de los actos de habla y los trastocan mediante la asignación de un sentido desproporcionado que, en las circunstancias de la enunciación, resulta altamente ridículo e inadecuado.

Dentro de las burlas ilocutivas podemos distinguir: (1) aquellas en las que la asignación ilocutiva consiste en la doble caracterización accional de un fragmento; lo dicho se entiende simultáneamente (y sin resolución) como dos actos discursivos simultáneos: petición y orden, pregunta y petición (e.g., A: "¿Puedes pasarme la sal?", B: "sí puedo pero no voy a hacerlo"), pregunta e invitación, orden y aserción<sup>12</sup>, saludo y aserción (A: "Bienvenida", B: "eso está por ver"), etc. y (2) aquellos en los que la alteración de la normalidad discursiva supone la realización "defectuosa" de cierto acto o su vaciado de sentido. Esto es lo que sucede con la invitación aberrante de las reinas en Carroll, o en los ejemplos de cancelación en varios movimientos entre los que se cuenta una tira de Schulz en la que Lucy ofrece una galleta a Snoopy para acto seguido darse la vuelta y decir: "No... he cambiado de opinión... creo que me la comeré yo misma", dejando —en la última viñeta— al perro sólo y con la boca abierta. El siguiente es un último ejemplo de este tipo; se trata de una broma que me gastó un médico durante una consulta:

- \* M    y esta moda que hay ahora de llevar un solo pendiente! (*dirigiéndose a mi madre*)
- C    (*me llevo la mano a las orejas y compruebo que sigo llevando los dos pendientes*) qué susto me has dado!
- M    {(risas)}
- T    {(risas)}
- C    si pierdo estos pendientes me da un ataque, con lo que me gustan...

<sup>12</sup> Hancher ejemplifica este fenómeno mediante una viñeta en la que una empleada doméstica toma la orden de su jefa por una declaración: "Susan, just look here! I can write my name in the dust on the top of this table!", "Lor, Mum, so you can! Now I never had no education myself." (21)

El acto discursivo de advertir o avisar sobre la pérdida de un pendiente mediante un sobrentendido dirigido a mi madre contraviene la condición de sinceridad: el médico no desea realmente informarme sobre el extravío en cuestión, simplemente pretende hacerme creer de manera transitoria que éste es el caso para que yo lo compruebe y entienda su aviso como una falsa alarma y, por consiguiente, como una broma. Habría, por tanto, dos momentos discursivos: uno, en el que el acto discursivo se presenta como realizando cierta acción y otro, en el que se rechaza o cancela como acto fallido. El mismo tratamiento dinámico es pertinente en el ejemplo de invitación a Charlie Brown que veíamos anteriormente. Si bien podemos afirmar que se aprehende la intención de realizar cierta clase de acto (avisar en el del pendiente, invitar en el de Charlie Brown), resulta difícil mantener que de hecho se logra su cumplimiento.

### 5. Valores de la reflexividad en el discurso

Las paradojas de sentido que acabo de esbozar alteran, anulan o instituyen la ilocución de determinados actos de lenguaje; transforman de forma subrepticia la amenaza en una falsa alarma, la invitación en una invitación de locos, la orden en un mero comentario y la oferta en una simple pregunta. Algunas de estas tergiversaciones humorísticas del sentido se disponen tras el pre-texto en un único enunciado tal y como se observa en el ejemplo de la "orden militar". En otras, en cambio, se producen a lo largo de varias intervenciones formando lo que algunos han dado en llamar "macro-actos de habla" (Van Dijk 1985). Cuando esto sucede, la acción se realiza según un proceso dinámico en el que es posible rastrear estrategias o líneas de intervención. En cualquier caso, lo principal de estos juegos es que en ellos se finge confundir el valor realizativo del pre-texto ya sea enunciado por la persona interpelada o por el propio instigador.

Existen otra clase de juegos cuya propuesta humorística no recae tanto en una pretendida confusión ilocutiva como en añadir calificaciones a los enunciados sin por ello alterar el sentido realizativo de los mismos. Es en este nivel donde se juega la diferencia de sentido entre una aserción más o menos autoritaria, más o

menos comprometida, emotiva, ficticia, creíble o ridícula. Estas **sobredeterminaciones intensificadoras** no se establecen de acuerdo a valores binarios (e.g., de compromiso o distancia con respecto a lo dicho) sino que incorporan, como veremos, grados o formas variables de posicionarse ante lo dicho.

Tampoco está claro que tengan *un* sentido preciso; en algunos casos, proliferan de forma indefinida haciendo de la significación un nuevo objeto del que extraer un significado.<sup>13</sup> Estos **estratos o niveles de sentido** pueden coexistir en un único enunciado como sucede en la ironía o desplegarse en el curso de una secuencia.

El humorismo no reside en la imposibilidad de aprehender o realizar de forma convencional determinada actuación socialmente estipulada sino en expresar una actitud o posicionamiento con respecto al propio discurso. Ésta es, quizás, la aportación más interesantes de la denominada "teoría de la enunciación". Estudiosos como Récanati o Ducrot han advertido en sucesivos trabajos la existencia de un nivel metacomunicativo no ilocutivo de la enunciación en el que es posible decir al tiempo que se expresa algo relativo a lo dicho (Lozano et. al. 1989:92-4). Como explicaré a continuación, la *ironía*, el *sobreentendido* y el *sin-sentido* frecuentemente empleados en la actuación humorística significan en este nivel de mostración discursiva.

A pesar de esta distinción general entre tergiversación ilocutiva y sobredeterminaciones intensificadoras, lo cierto es que no es posible mantener separaciones nítidas entre los distintos juegos de sentido. Un ejemplo de ironía puede desarrollarse al margen de pretendidos abusos ilocutivos, es decir, sin cuestionar el estatus accional del enunciado, como sucede en los próximos intercambios:

C        puedo usar el teléfono?

\*L        no!

((A se dirige al teléfono riéndose))

---

<sup>13</sup> Gilles Deleuze hace referencia a esta cuestión al hablar de la "regresión" o "proliferación indefinida" de las paradojas del sentido (1969:50-2).

((A y B comparten su aversión por cierta música que suena en el bar donde se han  
yaa))

B me encanta esta música!

((En el momento de esta llamada Peio se encuentra en la obra del *castrón* en el que  
vibra))

T x está Peio?

C no, no está

\*T x que está, en el cortijo?

C (0.4) em, sí, supongo

(...)

o puede actuar conjuntamente con una colisión ilocutiva como en los siguientes ejemplos de pregunta-reproche y agradecimiento-reproche respectivamente, en los que, a parte de entender el tipo de acto de habla que se realiza de forma tergiversada, identificamos la calificación irónica que lo acompaña<sup>14</sup>:

((A acaba de quitarle el asiento a T mientras ésta se incorporaba para coger el pe-  
riódico))

T de verdad tienes que ser tan agradable conmigo?

((A prepara un examen, mientras en la misma casa, hay un grupo de amigos char-  
lando y riéndose en voz alta))

A podríais hacer un poco más de estruendo, por favor?

((continúan hablando en un tono más bajo))

((Desde el sillón, B intenta sin éxito alcanzar el cenicero que se haya junto a A  
mientras ésta permanece inmóvil))

B Gracias por el esfuerzo

En adelante, mi propósito consistirá en estudiar cómo funcionan estos va-  
lores autorreferenciales en los episodios humorísticos; veremos que muchos

<sup>14</sup> "La ironía —observa Brown— no es un acto de habla. Reconocemos los actos de habla irónicos como los actos de habla que representan, nada nuevo a parte del hecho de ser irónicos. Al declarar irónicamente, desde luego, ejercemos violencia sobre las consecuencias conexas de la aserción, pero parte de nuestra comprensión de los actos de habla irónicos pasa por reconocer la clase de acto de que se trata." (1980:116)

de ellos se producen gracias a *inferencias* que permiten determinar algo que no se dice pero que se da a entender.

Tomemos, para ello, uno de los intercambios anteriores: el del "caserío-cortijo". La persona que alude al caserío llamándolo "cortijo" es Txus, un amigo de Peio con el que yo había hablado un par de veces por teléfono durante mi estancia en Zarautz pero al que no conocía. Cuando aludió al cortijo al pronto supe que en realidad se estaba refiriendo al caserío pero me extrañó que lo llamase así y dudé en contestar. Comprendí, entonces, que se trataba de una pequeña broma en la que Txus —falseando la clase de casa a la que se refería— pretendía poner en común un código encubierto, que, como supe después, ya compartía con el blanco indirecto de esta burla con el que había generado todo un *repertorio* relativo al hecho de construir una casa. Yo tenía que descifrarlo desencadenando toda una serie de inferencias bastante imprecisas —dado lo poco que conocía a mi interlocutor (ambos sabíamos, por ejemplo, que nuestro común amigo estaba construyéndose un caserío, pero poco más)— que me hicieran salvar el espacio entre lo dicho y lo significado. El proceso inferencial que emerge de este intercambio léxico deliberado —"caserío" por "cortijo"— resulta poco probable como deseo comunicativo o como error y, por tanto, se puede suponer que lo que se pretende es instar a realizar una indagación en torno a los motivos que hacen al instigador afirmar una cosa que sabe falsa y que sabe que yo sé falsa.

Mi interpretación de lo que Txus da a entender tiene que ver con una acusación burlona de burgués por hacerse una casa de ricos (o sencillamente por hacerse una casa), instigaciones que, en estas circunstancias, irían asociadas a la idea de cortijo. Esta burla, habitualmente dirigida a Peio, tiene en esta ocasión una destinataria de por medio porque, si bien, el blanco final es el supuesto "señorito" contra el que el instigador pretende compincharme, yo resulto ser blanco de la sutil insinuación que había de reconocer y descifrar. Es a mi a quien corresponde la decisión última sobre la identificación del enunciado como instancia de tomadura de pelo puesto que es conmigo con quien se "quedan" y soy yo, animismo, quien ha de señalar explícitamente la complicidad que da la confabu-



lación de saberse riendo de un tercero o quien ha de dejar correr el guiño por no haber reaccionado a tiempo.

Además de contravenir de modo manifiesto la condición o máxima de sinceridad, las tomaduras de pelo pueden tergiversar otros principios de normalidad comunicativa como los descritos por Grice —*cantidad, relevancia y modalidad*—, a los que me referí en el primer capítulo a propósito de su incumplimiento en los chistes enigmáticos (cf. 62). Cuando lo dicho resulta insuficiente, excesivo, inadecuado, no pertinente o descaradamente incierto o poco plausible, los conversadores indagan la posibilidad de interpretarlo con arreglo no a lo que se expresa abiertamente sino a lo que, en un momento dado, se pretende dar a entender.

No voy a extenderme aquí sobre la teoría de Paul Grice —de sobra desarrollada y discutida en el campo pragmático—; esta teoría, que en lo esencial concierne a la comunicación implícita y a los principios cognitivos de alcance general que guían la comprensión contextualizada de la misma, ha sido objeto de numerosas objeciones entre las que se sitúa la supuesta universalidad de las formas de racionalidad que subyacen a los principios que se proponen y su “insensibilidad” con respecto a las peculiaridades locales y emergentes que conforman el desarrollo de los encuentros situados.<sup>15</sup>

Esta teoría ha dado notables frutos cuando se la ha aplicado al análisis del humor. Es raro el trabajo que no aluda al *incumplimiento de las máximas* para explicar los fenómenos humorísticos. El problema —ya afrontado en lo que res-

<sup>15</sup> Cabría mencionar, a título ilustrativo, la aproximación de Sarangi y Blombræck al “principio de cooperación” en el entorno específico de los intercambios entre sujetos y funcionarios públicos en el ámbito de la institución. Para los autores, la generalización absoluta del principio cooperativo no es posible puesto que éste depende en la práctica interaccional de las condiciones sociales que se movilizan en los encuentros y ha de ser explicado a partir de la multiplicidad y complejidad de las motivaciones particulares que sostienen los sujetos en los contextos comunicativos. “Desde este punto de vista, no se enseña a los individuos a cooperar en un sentido absoluto, sino a cooperar con algunos más que con otros. En el proceso de socialización aprenden, además, que algunas personas en ciertos contextos discursivos, se mostrarán poco cooperativas, y que, en algunas casos, serán ellos mismos los que se muestren poco cooperativos. La cuestión entonces es: ¿quién coopera (o no) con quién, en qué circunstancias y con qué propósito concreto?” (1992: 132).

pecta a la ironía— consiste en determinar si estos abusos explican los fenómenos que deseamos estudiar, si los identifican en su singularidad significativa.

Es evidente que contravenir principios y máximas conversacionales constituye una fuente extraordinaria del humor situado; el sobreentendido gracioso, del que hablaré más adelante, resulta del incumplimiento ostensible de la máxima de cantidad, pertinencia y modo; así lo demuestran los siguientes ejemplos:

((presentación al comienzo del espectáculo de un tal Emilio Aragón ))  
yo soy Emilio Aragón y usted no lo es <sup>16</sup>

((M explica su reacción cuando, siendo niña, los RRMM le traen una muñeca negra))

C      pero por qué no te gustaba la nanci negra?

L      hija porque no estaba acostumbrada ((a Cristina))

\*M      porque no estaba acostumbrada a ver negros (risas) yo vivía en Moral de Calatrava ((riéndose))  
(risas)

C      y en Moral de Calatrava no- ((riéndose))

M      y y más allá del rey negro que se pintaba ((riéndose)) (risas) no había visto otra cosa

C      tengo ganas de::: ((grita))

\*R      qué... hacer el jilipollas? (0.3) pues ala ponte con la tesis

En todos estos intercambios, lo que hace gracia no es lo que se dice sino precisamente lo que se da a entender, lo que permanece implícito; así, reconocer haber vivido en Moral de Calatrava resulta especialmente ingenioso en este intercambio por las *implicaturas* que desencadena; en particular, porque pone de manifiesto que en este pueblo no concebían la existencia de otro color de piel que

---

<sup>16</sup> Aquí Emilio Aragón copia una de las ingeniosidades del conocido humorista estadounidense Johnny Carson, en la que éste transgrede la máxima de cantidad que estipula que la contribución no ha de ser ni más ni menos informativa de lo requerido. La violación de este principio da lugar a numerosas salidas convencionales entre las que se cuenta la siguiente: "Yo no nací ayer, sabes". Decir obviedades resulta, en este sentido, una práctica humorística bastante extendida.

no fuera el suyo. Lo que Mar viene a indicar es que eran algo brutos, calificativo que se autoatribuye, hecho que resulta especialmente hilarante si pensamos en el desconcierto y la espontaneidad que esta actitud despierta de una niña que recibe de buenas a primeras una muñeca negra.

El caso del sinsentido es algo especial y sin duda merecería un estudio más detallado del que aquí se ofrece. A diferencia del sobreentendido, el sinsentido cancela el llamado "principio de cooperación comunicativa" que determina la ineludible tendencia de la comunicación humana dotar de sentido a todo lo que se dice. El siguiente intercambio —carente de toda intencionalidad de divertir— da buena muestra del potencial humorístico del sintentido:

Previo al periodo de exámenes, un departamento de la Universidad de Cambridge envió una nota en blanco a los estudiantes en la que únicamente se podía leer lo siguiente:

"You will note that your enclosed examination card is blank but please keep it for information."

El sentido del sinsentido en el discurso consiste precisamente en la imposibilidad de asignar un sentido determinado a lo que se pronuncia.<sup>17</sup> El sentido del sinsentido es, por tanto, la ausencia evidente de cualquier significación, el reconocimiento palmario de esta eventualidad. La obra de autores como Carroll —por ejemplo, durante el encuentro entre Alicia y la Duquesa, empeñada en componer moralejas imposibles de casar en el marco de una conversación coherente—, Boris Vian o Samuel Beckett abundan en este dispositivo pragmático.

<sup>17</sup> Para Deleuze, sinsentido —figura carrolliana por excelencia— no se opone a sentido en su determinación aunque tampoco se identifica con el absurdo. Deleuze expresa esta idea en los siguientes términos: "Para la filosofía del absurdo, el sinsentido es lo que se opone al sentido en una relación simple con él; hasta el punto de que el absurdo se define siempre por un defecto del sentido, una carencia (no hay bastante...). Por el contrario, desde el punto de vista de la estructura, siempre hay demasiados sentidos: exceso producido y sobreproducido por el sinsentido como defecto de sí mismo. Así como Jakobson define un fonema cero que no posee ningún valor fonético determinado, sino que se opone a la ausencia de fonema y no al fonema, así también el sinsentido carece de todo sentido particular, pero se opone a la ausencia de sentido, y no al sentido que produce en exceso, sin mantener nunca con su producto la simple relación de exclusión a la que se intenta reducirlo. El sinsentido es lo que no tiene sentido, y a la vez lo que, como tal, se opone a la ausencia de sentido efectuando la donación de sentido." (1989:89-90)

Otro mecanismo común del humor situado consiste en manipular a posteriori todo aquello que los enunciados *presuponen* o *dan por supuesto* o asignar falsas presuposiciones a algo que se acaba de decir. Ya observamos con anterioridad un ejemplo de este tipo en el que se invitaba a una fiesta que después se revelaba inexistente. El siguiente fragmento demuestra cómo el bromista atribuye al enunciado anterior una presuposición (i.e., el ofrecimiento de por descontado el hecho de que la sopa está buena) que sabe no forma parte de los supuestos de la oferta:

((En un restaurante))

M      Quieres sopa? ((*tiende la cuchara hacia Iedn*))

\*I      por qué?, está mala?

La mayor parte de estos episodios vulneran, además, convenciones relacionadas con las formas de cortesía en la conversación. Los insultos en broma son, de entre todas las muestras de humor situado, aquellas que evidencian un mayor grado de descortesía, hecho que, como explicara en el capítulo segundo, no constituye necesariamente una muestra de hostilidad real.

Dejando al margen el humor por sinsentido, lo fundamental de todos estos mecanismos es que logren hacer transparente la tergiversación que pretenden y, en caso de referirse a algún dispositivo comunicativo de carácter convencional, la operatividad normalizada del mismo. El proceso inferencial por el que los sujetos investigan el sentido reside fundamentalmente en hacer ostensible esta eventualidad. Es decisivo, por tanto, que se comprenda que decir lo que se da por descontado, cambiar de tema sin ton ni son, "enrrollarse" más de la cuenta, no dejar claro qué se quiere decir o decir algo de cuya falsedad se tienen evidencias o de cuya veracidad no se tiene certeza resultan modos reseñables de la actuación discursiva que normalmente aportan algún tipo de valoración sobre lo enunciado.

"El hecho crucial —afirman Sperber y Wilson en relación a la ironía— es que las expresiones irónicas comunican no solo proposiciones (de las que se puede dar cuenta en términos de significado e implicaturas), sino también vagas sugerencias sobre imágenes y actitudes." (1981:296-7) Así, la respuesta negativa a la solicitud de utilizar el teléfono de una amiga, que veíamos anteriormente, no se entiende únicamente (yo diría que no se entiende de ningún modo) como una afirmación; algo así como "sí", "adelante" o "todo tuyo" aunque el efecto perlocutivo se adecúe a este tipo de continuación.<sup>18</sup> Se entiende, más bien, una actitud por la que la enunciativa del "¡no!" muestra lo ridículo de la solicitud formal de su interlocutora en el entorno afín en el que se mueven. Esta reacción inesperada engloba toda una sarta de sentidos múltiples e imprecisos que invocan lo ridículo e innecesario de tal petición.

El carácter metadiscursivo (o de demostración) de la ironía hace insostenible aproximaciones que, como la tradicional, ve en la ironía un fenómeno de inversión significativa: el enunciado irónico significa lo opuesto a lo que se dice. Tampoco parece adecuado el análisis propuesto por Grice sobre la violación de la máxima de sinceridad, que si bien da cuenta del salto entre lo dicho y lo significado —el destinatario comprende que siendo insincero, el enunciador quiere decir algo más o algo diferente—, no alcanza a explicar el tipo de dispositivo que hace que ese algo más sea algo risible.

Como he señalado en distintos puntos de esta investigación, la interpretación de los episodios situados no depende enteramente del tipo de mecanismo pragmático que se utilice —un juego ilocutivo, un sobreentendido, una ironía, etc.— sino de su articulación con un conjunto de elementos de distinto signo entre lo que figura el contenido y nivel de desajuste entre lo que se quiere comunicar de forma encubierta y lo que los interlocutores dan por descontado en lo

<sup>18</sup> Obsérvese el contraste entre las contestaciones de broma (1) y (2) en: "¿Puedo usar el teléfono?", (1) ¡tu sabrás y (2) ¡no! Mientras en la segunda, el instigador entiende el enunciado como acto indirecto de petición y produce una continuación acorde (aunque no apropiada) con la fuerza ilocutiva del turno anterior, en la primera, el bromista finge no haber entendido el sentido de la petición y responde como si se tratase de una simple pregunta con un contenido, eso sí, un tanto absurdo.

relativo a su conocimiento en común, su copresencia física, su trayectoria relacional o su propósito inmediato a la hora de entablar conversación. Esto es, entre otras cosas, lo que hace que la biociación interpretativa resulte ridícula, desproporcionada, fuera de lugar o imposible y que el humorista se presente como actuando deliberadamente.

## 6. Los fenómenos de la ironía

### 1. Insinceridad, ¿qué insinceridad?

Al hablar del abuso de las condiciones de normalidad que determinan la realización de los actos de discurso en las burlas illocutivas expliqué que mostrarse insincero es una forma habitual de quedarse con alguien. Desde el punto de vista de Searle, cuando se bromea, no se invita, promete o amenaza de forma efectiva ya que se carece de la intención esencial que guía la realización efectiva de estos actos: la sinceridad. Vimos, a pesar de todo, que esta pauta podía contravenirse —en actos no serios— sin que esto desencadenara el incumplimiento de aquello que se pretendía; lo que sucede en estos casos, tal y como expliqué, es que la realización del acto se efectúa de un modo especial. Fenómenos tan dispares como el engaño, la ironía, la hipérbole<sup>19</sup>, el eufemismo, la “mentira piadosa” o la “verdad a medias” (no en el sentido de ocultar o no decir toda la verdad sino en el de una verdad o mentira matizada) son desenlaces ordinarios del comportamiento insincero. En todos ellos se produce algún tipo de proceso inferencial por el que el destinatario ha de sopesar el estatus de la “realidad” de lo que escucha; en las verdades a medias, por ejemplo, se da a entender que existe *algo más* de lo que se revela y sobre lo que merece la pena elucubrar si se quiere conocer toda la verdad. Algo similar ocurre en los pasatiempos deceptivos —el engaño del “pendiente” que vimos más arriba (cf. 302)— en los que la insinceridad se

---

<sup>19</sup> El siguiente fragmento, donde lo que se muestra como sincero no es lo dicho sino la actitud general que subyace a las palabras, ilustra este fenómeno: A: “Es increíble cómo me ha tratado... yo lo digo, tú a mí me respetas, y me dice, tú, tú eres una mierda!”, B: “¿eso te dijo?”, A: “bueno... no, me dijo que yo no quería trabajar, que no lo quería pagar...”

revela a *posteriori* y de manera repentina cuando el instigador pone de manifiesto que durante un periodo limitado de la interacción se ha estado quedado con su interlocutora.

Ni siquiera la transgresión del principio de sinceridad en la ironía —condición que según Grice explica éste y otros usos figurativos del lenguaje y que Brown define en su rasgo primordial como “la expresión intencional de insinceridad con respecto a un acto ilocutivo”— constituye una práctica uniforme y totalmente aclaratoria.

Para Grice (1975), la ironía emerge cuando no se respeta la máxima de sinceridad, es decir, cuando la contribución no resulta veraz o se realiza sin fundamento; todo ello con el fin de dar a entender una proposición distinta, normalmente, la contraria a la que se sostiene realmente (e.g., el enunciado: “es un buen amigo” significa por implicación: “es un mal amigo”, Grice 1975:71).

No obstante, existen ironías que, como la siguiente, se entiende como un modo simultáneo de decir algo que se piensa y no se piensa sinceramente:

((A y B pensaban dar un paseo por el campo. Se ha puesto a llover))  
¡Qué día más estupendo hace!

Al pronunciarla y en lo relativo a la insinceridad, se podría decir que la enunciadora no piensa *sinceramente* que el tiempo sea bueno, pero, asimismo, podríamos decir que cree *sinceramente* que lo enunciado —la expresión “[qué día más estupendo!”— es absurdo o impropio dadas las condiciones en que se efectúa la enunciación.

En algunas ocurrencias irónicas, el criterio de sinceridad puede carecer de interés a la hora de interpretar el enunciado pudiendo, además, coexistir junto a otros criterios como el de pertinencia. Esto es precisamente lo que sucede en el conocido ejemplo de la carta de recomendación para un puesto de profesor en la

que se afirma del candidato que éste tiene una hermosa caligrafía. El hecho de si el autor de esta valoración cree o no el contenido de sus palabras pasa a un segundo plano con respecto a la irregularidad que representa la información que sobre él decide exponer.

Puede ocurrir también que la insinceridad no funcione exactamente en oposición a la sinceridad como sucede aquí:

*((Este intercambio tiene lugar al comienzo de un encuentro entre dos chicas que salen juntas habitualmente))*

L      Te gusta mi sombrero?

\*C      me encanta pero te queda fatal!<sup>20</sup>

donde resulta, cuando menos, complicado determinar qué parte de la evaluación es sincera y cuál insincera. ¿Se extiende el sentido irónico a la totalidad del enunciado o solamente a la parte adversativa? ¿Es este enunciado un modo de decir que el sombrero es horrible o de decir que es la portadora la que falla?

Si bien parece claro que al ironizar una no se adhiere a lo que dice, no siempre resulta evidente cuál es entonces el sentido de lo dicho. Normalmente, mediante la ironía se realiza un juicio positivo para implicar otro negativo; observación que ha llevado a muchos a resaltar el potencial crítico que tradicionalmente ha acompañado a la ironía. Sin embargo, en algunos ejemplos de humor esto vuelve a invertirse: se dice algo positivo para implicar algo negativo que, finalmente, desencadena un efecto positivo. Tampoco esto queda claro en el ejemplo anterior al término del cual, no sabemos muy bien si lo que se da a entender es que a Lisa le queda mal el sombrero, si a su amiga no le gusta el sombrero mismo o cómo le queda a la portadora o, sencillamente, si se trata de una toma-

---

<sup>20</sup> Este intercambio, que tuvo lugar en Estados Unidos, provocó un malentendido en el que Lisa se ofendió ante la descortesía del comentario de su amiga. Tal y como comentó más tarde, su enfado estaba relacionado con la sensación de inseguridad que tenía por llevar un sombrero —normalmente no usaba sombreros— sin estar muy convencida de que ese sombrero en particular le quedara bien.



dura de pelo que poco o nada tiene que ver con el sombrero en cuestión y mucho con el vínculo entre ambas.

Lo único que parece claro es que la bromista no comulga con los términos ("te queda fatal") de la evaluación; de ser así —de pensar sinceramente que le queda horrible— probablemente no lo expresaría de una forma tan directa, sobretodo, teniendo en cuenta el entusiasmo con el que se ha realizado la pregunta. Tal vez si este intercambio hubiera tenido lugar en otra situación, yendo de compras, por ejemplo, la sinceridad del comentario estaría fuera de dudas. La desproporción de la reacción y la ruptura del clima emocional que desata es aquí un elemento clave para entender la intencionalidad burlesca.

En los ejemplos de lýtotes (e.g., "Estás un poquito atolondrada") —que algunos catalogan de irónicos— se puede decir que el enunciador actúa sinceramente pero que sus palabras no son *suficientemente* sinceras o no todo lo sinceras que cabría esperar.

Otras instancias de ironía humorística muestran un grado de ambigüedad en relación a la sinceridad igualmente notable. Éste es el caso de la siguiente puella risueña:

((C coge un tarro de ginsén y se dispone a preparar un té))

C        esto, tata Mar, me va a hacer a mi más lista, voy a hacer más bien lo<sup>h</sup> letro<sup>h</sup>  
           ((señalando el tarro de ginsén))

\*M       pos lo que nos faltaba, que te volviese más lista todavía! ((riéndose))  
           ((dirigiéndose a A))

Una vez más, no se trataría de enunciados insinceros frente a enunciados sinceros sino de grados variables de sinceridad que entran en relaciones comple-

jas con *sobredeterminaciones* que tienen el efecto de resaltar lo desproporcionado, ridículo o inapropiado de la expresión.<sup>21</sup>

Para Leech, en la ironía coexisten dos dispositivos pragmáticos: la burla de la máxima de sinceridad y el principio de cortesía. Ambos se compaginan en el *principio de ironía* para hacer que el juicio negativo no resulte excesivamente hostil; la formulación del principio es la siguiente:

"si has de causar ofensa, hazlo al menos de un modo que no entre en conflicto abierto con el principio de cortesía pero que permita al oyente captar indirectamente el 'punto' ofensivo de tu comentario por medio de implicatura." (1983:82)

Lo que se desprende de esta definición es, según Leech, que tras la indeterminación del enunciado irónico se esconde invariablemente una ofensa real. Este hecho contradice, sin embargo, lo observado en algunas instancias de ironía humorística —la del sombrero o la del "ginsen"— en las que el propósito final es precisamente el contrario: la instigación a "bote pronto" de un interlocutor con el fin de pillarle totalmente desprevenido y, de este modo, hacerle reír. Aquí no se trata de amortiguar una ofensa pertinente —algo que se piensa y se trata de manifestar de forma mitigada— sino de inventarla o propiciarla de un modo descarado sin que ésta venga a cuento; conviene recordar que la instigación no viene dada y es, en la mayor parte de los casos, una iniciativa situacionista mediante la que se pretende *construir* un microacontecimiento en el seno de la conversación.

La diferencia entre una intervención insincera de tipo irónico y otra no irónica, una *mentira piadosa* ("white lie"), por ejemplo, es que la primera hace evidente la distancia que la enunciadora establece con respecto a las palabras que pronuncia. Si comparamos las siguientes contestaciones:

L        Te gusta mi sombrero?

---

<sup>21</sup> En esta línea, A. Myers Roy (1978) entiende el juicio sobre qué sea ironía y qué no como una cuestión de grado según la cual existiría un continuum en el que cabrían enunciados que en su enunciación resultan más o menos irónicos.

\*C        es majo  
          me encanta pero te queda fatal!

comprobaremos que las dos son ambiguas pero que sólo la segunda resulta graciosa por la desproporción —que no por la insinceridad— de la evaluación que representa en el entorno de un encuentro amistoso. Como explicaré a continuación, los enunciados irónicos operan en dos niveles de significación ambivalentes: uno en el que se señala distancia y se entiende lo dicho como una simulación y otro en el que se expresa una carga de realidad: una identificación matizada con aquello que se burla.

## 2. Usar, mencionar (y no tirar)

Frente al análisis que propugna la cancelación del sentido de lo dicho en beneficio de lo conversacionalmente implicado, algunos autores caracterizan la ironía como un fenómeno de *mención* y no de *uso*. Mientras al usar la expresión nos referimos a su contenido, al mencionarla hablamos de la expresión misma. Quine explicaba esta distinción mediante el siguiente juego:

"'Boston es populosa' habla de Boston y contiene 'Boston'; 'Boston' es bislabo" habla de 'Boston' y contiene "Boston". "Boston" designa a 'Boston', que a su vez designa a Boston. Para mencionar Boston usamos 'Boston' o un sinónimo, y para mencionar 'Boston' usamos "Boston" o un sinónimo. "Boston" tiene seis letras y un par de comillas; 'Boston' tiene seis letras y no tiene comillas; y Boston tiene 800 000 habitantes." (1940:24)

Es posible que uso y mención coincidan en la misma enunciación como demuestra el conocido ejemplo de "el señor Augusto" en "ha venido 'el señor Augusto'", donde la expresión se refiere simultáneamente al susodicho individuo e irónicamente al hecho de emplear semejante apelativo (Récanati 1979:65-67).

Al rechazar la "teoría representacionalista" —el llamado "mito de la transparencia"— y la oposición binaria transparencia vs. opacidad u ocurrencia

designativa vs no designativa, F. Récanati llama la atención sobre los fenómenos de enunciación compleja, es decir, aquellos en los que se designa una realidad en el mundo pero en los que también se habla del propio discurso. La *citación*, el *discurso referido*, la *parodia* y, naturalmente, la *ironía* pertenecen de pleno derecho a esta categoría.

El siguiente, sobre el que volveré más adelante, es un segmento en el que Raúl *me hace burla* parodiando la intervención inmediatamente anterior; se trata de un ejemplo de lo que se ha dado en llamar *mención ecoica*<sup>22</sup>:

((R acaba de "meterse" con C))

C       ay, déjame ((voz quejosa))

\*R       ay déjame ((en un tono más elevado y exagerando)) animalita ella, con sus problemitas ((dando palmaditas en la cabeza de C))

C       ((hace una mueca adelantando los labios inferiores y entornado los párpados))

La mención desdobra la enunciación, estratifica el sentido de modo que el enunciado mira hacia el exterior en una o varias direcciones al tiempo que se mira a sí mismo en tanto resultado de la enunciación, es decir, en tanto acontecimiento comunicativo. Esta doble enunciación o *enunciación polifónica*, como la llama Oswald Ducrot, contiene una enunciación E<sub>1</sub> que es metalingüística con respecto a otra enunciación E<sub>0</sub> que toma por objeto, siendo la primera la actualización de un juicio sobre la segunda. Desde esta perspectiva, el eco "ay déjame" hace referencia al enunciado anterior en el que la expresión se usa; esta reactualización tiene el propósito de comunicar algo sobre lo que reproduce, en este caso, lo *hace burla*.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> El eco puede no ser exacto, como ocurre cuando se transforma el discurso que sirve de modelo a la reproducción. Puede ocurrir que lo reproducido no corresponda a algo que se haya pronunciado realmente sino a un sobreentendido o una presuposición. Según Sperber y Wilson, la ironía no reproduce un enunciado anterior sino que expresa una actitud, pensamiento u opinión asociada a un tipo de enunciado que se toma como referente en un sentido amplio (Sperber y Wilson 1981 y Sperber 1984:131-2).

<sup>23</sup> Otro ilustrador ejemplo de estas burlas ecoicas lo encontramos en C5F (an. 437) entre (43) y (46).

Según Alain Berrendonner (1987) en la ironía se produce una mención implícita pero, contrariamente a lo que piensa Ducrot, no se muestra un enunciado efectivo, es decir, realmente actualizado en un tiempo diferente al de la enunciación irónica y por un locutor distinto al ironista. Para Berrendonner, el acto discursivo (*p*) que se presenta de modo irónico no es una enunciación anterior de *p* realizada por un sujeto que la pondría bajo la responsabilidad de otro, sino su propia enunciación de *p*, la que él mismo está realizando al enunciar. Decir una ironía —continúa el autor— no es tachar de inferior de manera mimética un acto discursivo anterior o virtual de otra persona. Es tachar de inferior la propia enunciación cuando se la realiza (1987:24). Se trata, en definitiva, de un fenómeno de mención autorrevocadora y no de un préstamo. Esta aproximación resulta particularmente certera cuando la ironía no guarda relación con el discurso anterior sino que se autoconstruye en un juego en el que la polifonía se desarrolla enteramente en el interior de la enunciación.

Desdoblar la enunciación trae consigo el desdoblamiento de la subjetividad desde la que se enuncia. En la *cita argumentativa* —la que se hace aparecer con el fin de sustentar determinado punto de vista en el seno de un debate— se produce un acoplamiento entre la subjetividad autorial y la del locutor; aún cabe, en este caso, la posibilidad de delimitar a nivel textual qué parte de la argumentación corresponde a cada cual. El caso de la ironía es completamente distinto pues en ella se produce lo que Volosinov (1973) denomina “contaminación” interna de voces sociodiscursivas. El *agenciamiento de enunciación* —discutido en otras partes de esta investigación— representa a nivel social la multiplicidad subjetivada en el interior de la enunciación. La ironía y el discurso indirecto representan de forma modélica la inmanencia del agenciamiento de enunciación; sobre este último, Deleuze y Guattari reflexionan en los siguientes términos:

“No hay enunciación individual, ni siquiera sujeto de enunciación (...) no hay límites distintivos claros, no hay fundamentalmente inserción de enunciados diferentemente individualizados, ni acoplamiento de sujetos de enunciación diversos, sino un agenciamiento colectivo que va a determinar como su consecuencia los procesos relativos de subjetivación, las asignaciones de individualidad y sus

distribuciones cambiantes en el discurso. No es la distinción de los sujetos la que explica el discurso indirecto, es el agenciamiento, tal como aparece libremente en ese discurso el que explica todas las veces presentes en una voz, los gritos de muchachas en un monólogo de Charles, las lenguas en una lengua, las consignas en una palabra" (1980:85).

El *ordículo* confunde la voz humana con la de los dioses: dios es —para los creyentes— el que habla, es a él a quien las palabras han de ser atribuidas y es suya la responsabilidad última de lo revelado; las interferencias que se detectan en la interpretación adivinatoria representan los efectos inevitables de la locución humana. De igual modo, como ha señalado Cristina Peña-Marín, en la ironía la "cara" del enunciador se funde con la "máscara" que éste adopta de manera transitoria y de la que no siempre logra disociarse (1989:41).

La polifonía es, pues, una condición esencial del discurso irónico que abarca desde el eco guasón empleado cuando se hace burla (como en "¡ay déjame!" ), la mención libre o imaginaria (como en "animalita ella, con sus problemitas") a la parodia<sup>24</sup> en la que, como pudimos ver en el capítulo sobre la anécdota, se ridiculiza a un individuo, grupo o modo de ser estereotipado.<sup>25</sup> La siguiente es una instancia de parodia conversacional en la que se caracteriza la jerga de "eurovisión"; el imaginario acerca de un sujeto que encarna la "gracia española" y el discurso oficial del régimen franquista sirven aquí de pretexto:

((A propósito del festival de eurovisión y de las intervenciones de 'Epaña' durante la dictadura))

R Eurofasción 1512! - en el tratao de Utrecht sa-cordo selebrá un fe<sup>h</sup>tival de canto barroco y otro<sup>h</sup> pale<sup>h</sup>, pa afirmá la-mitá entre lo<sup>h</sup> pueblo<sup>h</sup> {(risas)}

24 Para Lozano et. al., la parodia, a diferencia de la ironía, sería un procedimiento expresivo que afecta a la construcción e interpretación de textos completos. En la parodia (género) se alude a "una norma, no sólo literaria, sino, en general, a un código sea lingüístico, estilístico, un registro expresivo, unas reglas o características formales, etc., cuando supone una distancia, no adhesión del enunciador respecto de esas formas." (1989:162).

25 Según Sperber, el pensamiento que es objeto de eco ha de reconocerse como característico o atribuible a personas concretas, tipos de personas o gente en general (1984:131-2).

- C (risas) and  
the winner is...
- R por Italia, Alessandra Mussolini!, [por España-
- C (a la batería- ((*riendo*)))
- R ¡Pitita de Frasco! a la batería (risas)
- C (risas)
- R y antonia de gonaale, ¡al tintorro!, eh... perdón, ¡a la zambomba!  
(risas)

La demostración evaluativa no siempre opera en relación a un discurso estereotipado; en ocasiones, el agenciamiento toma como pretexto actitudes o modos de ser vagamente enquistados en un régimen sociodiscursivo. En el siguiente episodio resulta difícil identificar qué pertenece al habla propia de las participantes y qué a de atribuirse a un modo de ser importado en el contexto de la relación actualizada entre una anfitriona y sus invitadas:

((*al término de una cena*))

N quería un cafecito?

M yo no

E es que no quiero mezclar

((*el resto no contesta*))

M un café? y no empezáis con, ay no yo manzanilla, ¡ay no yo=

R ((risas))

N =tá verde, ay no- porque es café

M [yo poleo menta ((*riendo*))

E [poleo menta

(risas)

Es frecuente que las parodias burlescas culminen en enunciados irónicos en los que tras emular el discurso ajeno se establece una distancia efectiva con respecto a las "voces" que se acaban de animar.

((*Hablando de las canciones de Manuel Escobar*))

- R cómo era?, si uno alguna vez oye hablar de España y después no dice viva!  
si eh español no eh hombre y si eh hombre no eh español  
(risas)

\* R nunca la canción española había llegado a semejante nivel de formalización lógica ((*riéndose*))

Para resumir se puede decir que la naturaleza reflexiva de los enunciados irónicos constituye una invitación a "coger el sentido" dirigida a los destinatarios. No siempre, como veíamos en el episodio del "cortijo-caserío", es posible reaccionar a tiempo; en cualquier caso, de acuerdo con Sperber y Wilson, entender un enunciado irónico implica para el interpelado, "por un lado, darse cuenta de que se trata de un caso de mención y no de uso, y además reconocer la actitud del hablante hacia la proposición mencionada." (308)

Que el destinatario llegue realmente a desentrañar la bisociación ante la que se encuentra depende fundamentalmente de que capte que se halla ante un caso de mención pero además, tal y como explicaré a continuación, ha de entender que entre el instigador y lo mencionado se establece una relación específica de extrañamiento según la cual la enunciación se torna tremendamente ridícula, absurda, inadecuada o imposible.

## 2. La distancia enunciativa propiamente humorística

Como ya he indicado, los enunciados irónicos merced a su disposición auto-referente generan una *estratificación* del sentido. Por un lado, se realiza un acto discursivo —normalmente, una aserción— y por otro, el enunciado toma su enunciación como tema señalándola. De resultados de esta operación se produce una evaluación sobre la enunciación: el ironista expresa una actitud sobre el propio discurso. Pues bien, lo que ahora me interesa resaltar es el tipo de valoración que en el humor se expresa sobre lo mostrado.

La *estratificación* del sentido es una condición esencial a la mecánica humorística. Las *burlas ilocutivas* de las que hablé al inicio del presente capítulo tienen lugar en el primer nivel del sentido: el de la *fuerza* o realización normalizada —adecuada, completa, coherente, etc.— de un acto de discurso y ocasional-



mente entre el primero y el segundo como vimos en los casos en los que la ironía repercute en la asignación ilocutiva (como en "¿te gustaría que te echara de la clase?" dicho por un profesor a una alumna revoltosa; en la invitación humorística "deberías venirte a pasar las vacaciones y traerte al perro y a tu madre y a los críos, ¡faltaría más!", o en la condolencia humorística "lo siento de veras" a alguien que acaba de tener un bebé).

Las *burlas irónicas y paródicas* se desarrollan en el segundo nivel: el de la mostración evaluativa, entre la intersección que separa usar un enunciado de mencionarlo para expresar algo sobre él. Ambos estratos coexisten de forma paradójica en la ironía: se encuentran acumulados en un mismo acto de enunciación (Berrendonner 1987:179) y apuntan simultáneamente en dos direcciones —la de lo dicho y la de la evaluación sobre el decir— provocando una inevitable incertidumbre en el sentido.<sup>26</sup>

La evaluación irónica —y en esto parecen coincidir gran parte de los que se han aproximado a esta figura discursiva— consiste en mostrar la enunciación como ajena, como algo que el enunciador no asume, algo con lo que *pone distancia* por representar un modo de pensar o expresarse digno de rechazar. Lo mencionado se desaprueba por tacharse de falso, incongruente, inapropiado, inaceptable pero sobretodo ridículo. En este sentido, la ironía está emparentada con lo absurdo y con lo imposible, confundéndose, en algunos casos, con el sinsentido.

<sup>26</sup> La *paradoja de sentido* concierne a dos estratos del sentido; puede darse en un único enunciado como ocurre en la ironía, desarrollarse a lo largo de una secuencia conversacional o constituir dos momentos composicionalmente delimitados de un mismo enunciado. La invitación de Violet a Charlie Brown o la de Lucy a Snoopy ilustran la paradoja de tipo secuencial; el siguiente segmento ejemplifica la acumulación paradójica en un único turno: ((Fragmento de una conversación entre dos amigos. Estos discuten una actividad académica cuando uno de ellos dice)) "I'm going to teach you something, it's going to take few minutes... someother time" (Vega 1993:338; un comentario a este mismo ejemplo se encuentra en Palmer 1994:110).

A diferencia de otros mecanismos serios del mismo signo pero no paradójicos como cuando *se refuta o se muestran reservas* <sup>27</sup>, la distancia irónica pone el acento en lo que siendo impropio, no pertinente o poco informativo —como en la litotes— lo es en un grado que, desde el punto de vista del enunciador, sobrepasa los límites aceptables. Como muestran los siguientes segmentos, la ironía hace hincapié en distintos valores: en la falsedad, incongruencia, contradicción o absurdo de la enunciación:

((*Se sirve un vino de mesa*))

¡Venga ese fantástico vino!

((*Oscar acaba de borrar el "software" del ordenador*))

Muy bien Oscar, eres un genio

((*Está lloviendo*))

¿Te has acordado de regar el césped?

o en lo que tiene de inapropiado por descortés, irreverente, fuera de lugar o intrascendente (poco informativo):

CBP ((*Dirigiéndose a la interpelada y a los amigos con los que la encuentra*))

you hang around too much with this band!

<sup>27</sup> En la *paradoja argumentativa* coexisten en un mismo enunciado dos valores argumentativos no necesariamente opuestos aunque sí divergentes. Como han señalado Ducrot y Berrendonner, los valores argumentativos no son una constante de los enunciados sino una función de sus circunstancias de enunciación; circunstancias que pueden estar determinadas por el valor argumentativo de los enunciados inmediatos. Lo importante del discurso argumentativo es que apunta hacia una conclusión, hacia la consecución de ciertos efectos: "el tema central de la teoría argumentativa —sostiene Ducrot— es que el sentido de un enunciado contiene una alusión a su eventual continuación: le es esencial apelar a tal o cual tipo de continuación, de querer orientar el discurso ulterior en tal o cual dirección. Si es argumentativo, no es solamente por lo que dice del mundo, sino por lo que es, si se lo considera en sí mismo. Por supuesto, no se podría prever lo que va a venir luego (...) Pero, una continuación 'desusada', la que da como razón de ser, y se encuentra tanto en él como fuera." (Berrendonner 1987:196). En la ironía, la paradoja argumentativa reside en el hecho de que el decir constituye un argumento en favor de r, mientras que la enunciación se comenta (de modo variable y matizado) en favor de no-r. En esto consiste su carácter polémico y esquizoide, su diferencia con respecto a las normas de "racionalidad pública" que dominan el discurso serio.

((La destinataria está metiendo el dedo en la comida))

Serías tan amable de esfumarte?

C17.1 ((El destinatario aduce tener un resfriado como eximente para no ponerse a cocinar))

aha... good excuse! ((riéndose))

((Los participantes están viendo una película y hablan de la protagonista))

A jodó pero por qué no hace nada? ((dirigiéndose a la pantalla))

B no puede hacer nada porque está en la cárcel

A eso es lo que yo llamo peraspicacia!

R ...he observado que cuando las lentejas tienen carne están más deshechas y cuando todo es vegetal parece que las lentejas están más hechas en su forma.

C interesante teoría sobre las legumbres!

Obsérvese que algunas intervenciones irónicas se solapan con máximas que no conciernen a la sinceridad de lo dicho; ya lo vimos con el caso de contestaciones irónicas no pertinentes. Asimismo, encontramos instancias que burlan la máxima que estipula la informatividad de las intervenciones. En numerosas ironías se censura el discurso invocado por considerarse estúpido, indeseable, ofensivo, brutal o inaceptable:

((refiriéndose a un artículo que ve en un escaparate y que considera especialmente hortera))

I simply must have one of those! (Blakemore 1992:167)

C10M ((A propósito de las relaciones amistosas y sexuales. Quien habla es una mujer pero dos de los destinatarios son varones))

Anyway, who wants to be a friend with a man!

((En boca de un inmigrante magrebí que responde al insulto de un madrileño racista))

Si... los moros son perecosos, y los cristianos son muy trabajadores

(Abril 1994:437-8)

Como explicaré en el próximo capítulo la (auto)atribución de un comportamiento aberrante —sexista, racista, consumista o lo que quiera que sea criticable en cada entorno— es fundamental en el reconocimiento de la actitud irónica.

Cuando la disociación es extrema y se ejerce de modo caricaturesco o subrayando el lado grotesco de la realidad nos hayamos ante el sarcasmo que tradicionalmente ha estado emparentado con la idea de crueldad y a las malas intenciones; ni siquiera puede sospecharse aquí un simulacro de inocencia y, por consiguiente, de ambivalencia (Cutler 1974, Brown 1980 y Tannen 1984).<sup>23</sup>

Como anunciara en la introducción de este estudio (cf. XXXIII), la relación entre humor e ironía no ha recibido un tratamiento uniforme en la literatura. De acuerdo con Cristina Peña-Marín, la ironía está emparentada con el ingenio, con el humor y, en general, con la gracia (1989:26). Deborah Tannen llega inclusive a desdibujar la diferencia entre ambos fenómenos cuando afirma que en ambos casos se trata de "enunciados que tienen la apariencia de figurativos (no literales) cuyo objetivo consiste en divertir" (1984:130). Por su parte, Ducrot sostiene a título de hipótesis que algunas actuaciones irónicas tienen el efecto de desencadenar una apreciación de tipo humorístico:

"Creo que se podría definir el humor como una forma de ironía que no se la toma con nadie, en el sentido de que el enunciador ridículo no tiene en ella una identidad especificable. La posición visiblemente insostenible que el enunciado presuntamente manifiesta aparece, por decirlo así, 'en el aire', sin soporte. Presentado como el responsable de una enunciación donde los puntos de vista no son atribuidos a nadie, el locutor parece entonces exterior a la situación de discurso: definido por la simple distancia que él establece entre él mismo y su habla, se coloca fuera de contexto y con ello obtiene una apariencia de despreocupación." (1986:217)

---

<sup>23</sup> Para Brown, sarcasmo e ironía son fenómenos eminentemente distintos aunque algunas expresiones sarcásticas puedan, además, considerarse irónicas. Escribir "bonita portada" sobre las tapas de un trabajo —por lo demás pésimo— de un alumno es un ejemplo de sarcasmo si el profesor considera realmente que la portada es bonita. Decir a un policía "no tiene nada mejor que hacer" cuando está poniendo una multa es un ejemplo de sarcasmo e ironía (1980:124). Sobre el sarcasmo pueden también consultarse los trabajos de Gibbs 1986, Shogenki et. al. 1988 y Kreuz y Glucksberg 1989.

A pesar de lo acertado del comentario de Ducrot, conviene apuntar que humor e ironía son dos fenómenos de ninguna manera intercambiables: no todas las formas de humor son irónicas y no toda ironía resulta graciosa en la práctica. Tampoco parece sostenible la idea de que las identidades que aparecen en el humor y en la ironía estén totalmente desvinculadas de los interlocutores y de las condiciones locales en las que se efectúa el intercambio como si se tratase de una escenificación totalmente al margen de la realidad. Este no es, desde luego, el caso del humor de situación. Pero de esto, de las formas de "realidad" en el humor situado, hablaré en el próximo capítulo. A pesar de todo, la intuición que lleva a Ducrot, entre otros, a asociar humor e ironía en la interacción merece una consideración más detenida.

El posicionamiento que el locutor sostiene con respecto a la enunciación irónica no es —tal y como explica Diane Blakemore— de simple rechazo; además, el rechazo ha de ser tal que exprese desprecio o burla (1992:168). Quizás los discursos irónicos más estudiados sean los de carácter literario o periodístico; en estos últimos, por ejemplo, resalta la *actitud de desprecio* que el ironista siente por aquello sobre lo que ironiza, de forma que lo presenta de un modo caricaturesco, privando su actuación de todo sentimiento de identificación. Cristina Peña-Marín en su excelente aproximación a la ironía en *La Regenta* habla de la "violencia" —oposición y hostilidad— con la que Clarín documenta la perspectiva de la que desea burlarse, y explica la irreductible disociación que se establece entre las subjetividades que este dispositivo hace intervenir.

"El ironista habla como podría hacerlo aquel sujeto, individual o colectivo, a quien quiere burlar, poniendo buen cuidado en asegurarse de que el destinatario comprenda —por los 'indicios' de que acompaña su enunciado, por hacer patente una contradicción sea semántica o pragmática, o porque sabe que su receptor conoce suficientemente su modo de pensar y expresarse como para saber que no puede querer decir eso—, que tal modo de hablar enmascara, para mostrarla, otra perspectiva, otro modo de pensar, precisamente el opuesto a ese que le sirva como máscara." (1989:20)

Según este punto de vista, el discurso exhibido en la ironía es absolutamente ajeno a la subjetividad que lo moviliza; la relación entre el ironista y las palabras que anima es, por decirlo de algún modo, de total desapego cuando no de crueldad y sometimiento a las reglas del sistema social de significación desde el que juzga. Peña-Marín matiza esta cuestión cuando discute la indiscernibilidad entre la persona y la máscara y "la gradación infinita de niveles de extrañamiento y apropiación", de la que ya hablara Bajtin.

Lo que sostendré a continuación, y más tarde en el próximo capítulo, es que la distancia enunciativa en la actuación humorística cara a cara estudiada en esta investigación no es total, dicho en otras palabras, la persona que instiga con el fin de tomar el pelo o quedarse con alguien —ya lo haga de forma irónica o mediante otro dispositivo de significación— lo hace de forma ambivalente, de suerte que su discurso participa de un extrañamiento con respecto a la "lengua" ajena al tiempo que se entremezcla con ella y, más exactamente, con la subjetividad que representa.

Al calor de los comentarios de Cristina Peña-Marín sobre la obra de Bajtin se puede evocar el pensamiento de este autor cuando sostenía que "... entre lo propio y lo ajeno no hay un tajo, un abismo separador, sino una mayor o menor proximidad, una separación perceptible como una gradación, antes que como una cuestión de 'sí' o 'no'" (Peña-Marín, 1989:41-2). Todo indica que algunos modos de distancia enunciativa son relativos y que, en su actualización, conservan algo de la voz de quien los pone en existencia en el presente enunciacional.

El ironista despiadado rechaza sin más el discurso del que se mofa señalándolo en su aislamiento; el conversador guasón, por el contrario, se deja ir y expresa de forma paradójica y simultánea desapego y afecto, distancia y cercanía con respecto a aquello de lo que se burla, que —no lo olvidemos— no es otra cosa que la persona que tiene delante y con la que lleva un buen rato dialogando.

El extrañamiento radical del columnista deja paso a la disociación ambivalente de la tomadura de pelo, del insulto en broma o del desvarío colectivo. Ya expliqué que, en estas actividades de habla, los posicionamientos externos, es decir, las *alineaciones* resultan ciertamente inconsistentes inclusive durante un mismo episodio. Pues bien, los posicionamientos internos a la enunciación no son ajenos a esta indeterminación intersubjetiva, a esta "contaminación" de voces sociodiscursivas.

Para ilustrar este punto me serviré de un ejemplo del apartado anterior en el que se burla del agobio ajeno empleando las siguientes palabras: "animalita ella, con sus problemitas" (cf. 318). En él, se pone en juego una actitud de compasión hacia la interpelada que, con anterioridad, se ha estado lamentando de sus desdichas.

El instigador expresa con estas palabras las resonancias de su propia enunciación:

"Lo de 'animalito' lo digo, creo, a partir de que se lo leyera a Albarrac<sup>29</sup> en algún escrito suyo. Se refería a un personaje, tal vez de la política española, envilecido y degradado, arrepentido de su memoria de militancia revolucionaria. Un 'animalito' es este sujeto que acepta el orden de las cosas, que se complace en sus miserias, en su impotencia, que las justifica y las aprecia. Alguien despreciable... El uso es irónico en una vertiente muy agresiva, una distancia antagónica, un desprecio ético y estético hacia determinadas acciones o pasiones, o estados de un sujeto. Hay en Albarrac un desgarramiento brutal de cualquier ruego de humanidad común con el referente de la ironía. Un uso polémico, antagónico... Cuando digo 'animalita' quiero evocar este estado de un sujeto que acepta las situaciones tal y como vienen, situaciones que provocan angustia, miedo, impotencia, culpa. Cuando me meto con alguien utilizando esta palabra me refiero a este modo de vivir las cosas en términos de cumplimiento, exigencias, moratorias, juicios... un mundo de representaciones que pone en suspense la propia potencia, el derecho a ser."<sup>30</sup>

<sup>29</sup> Se refiere al filósofo Gabriel Albarrac.

Con respecto a la ironía, comenta lo siguiente:

"... Se trata de aliviar el temor, la inquietud, el miedo-esperanza, la rabia en seres queridos, cuando se presentan con rasgos no demasiado fuertes, pero al mismo tiempo son un factor de *tristeza* actual o virtual, que introduce dimensiones *negativas*, 'serias', angustiosas en la conciencia del tiempo vivido. Aquí entra la ironía como especie de afirmación o conjuro de aquellos modos de sentir y pensarse, reduciendo a una cierta banalidad tales estados, estirando la distancia y la *diferencia* —inmanentes a este sí mismo colectivo— respecto a una afectividad —ética-estética que los rechaza— la *reiteración* o la *redundancia* de la diferencia. Ahora bien, esta ocasión no es exclusiva, ni siquiera más frecuente —la mayoría de las veces es un juego gozoso de ataque que sin más razones busca repetir la enunciación de la diferencia— este es tal vez el caso del ejemplo."

El fragmento considerado forma parte de un repertorio humorístico al que habría de asimilarse el uso del diminutivo y la gestulidad, en particular, las palmaditas "tranquilizadoras" en la cabeza del blanco al modo en que algunos apelan a la condición doméstica de los animales. Según el ejercicio pragmático con el que pretendo dar cuenta de la estratificación del sentido en la enunciación humorística, podría proponerse la siguiente segmentación: en un primer plano se sitúa el instigador que se *disocia* de un sujeto o, más bien, de una subjetividad por la que siente un profundo desapego (la figura del "animalito"), encarnada, en esta ocasión, en la figura de una persona de la interacción: su interlocutora. El instigador da voz a este degradado coro: la destinataria se queja y el animador, en su disposición al compadecimiento, sirve de comparsa. Lo que se representa es una práctica social que reúne en un "ritornelo" reiterado lamentación y condolencia.

En otro plano, el de lo interpersonal, el locutor se *identifica* con la prefiguración descrita; la aprecia en su virtualidad de ser diferente, en el antagonismo en que sufre y se debate. Según esta segunda perspectiva, la subjetividad instigadora no se centra en el *ser* de cierta manera sino en el *querer ser*, en la potencia que imagina o proyecta sobre la angustia.



Según este análisis, se constata un movimiento múltiple y multicentrado en el seno de la enunciación: un movimiento de diferenciación que rechaza un agenciamiento sociodiscursivo y un movimiento de afirmación que simpatiza con el "revolverse" del sujeto victimizado. No hay que ver en estos movimientos internos a la enunciación el posicionamiento de un sujeto uniforme —un "yo" frente a un "otro"— como se desprende del empleo que Albiac hace de la metáfora antropocéntrica para hablar de la "domesticación" humana; entiendo que al mostrar desaprobación, el bromista revela algo de sí.

Desde esta perspectiva que será abordada con más detalle en el próximo capítulo, la ironía interpersonal en el humor funciona como un *conjuro* que alejara los malos espíritus: se hace eco de lo ajeno —de la condolencia— pero no para cancelarlo como haría un antivirus actuando contra su objetivo sino para —en su determinación ética— llamar la atención sobre su horrenda familiaridad.

Es por esto, por el valor de la ironía humorística en el cara a cara de la interacción, por lo que, en determinados casos, la ironía genera complicidad. La complicidad de quienes reconocen lo ajeno y la comunidad de quienes lo han cogido al vuelo en lo que les toca. Sobre todas estas cuestiones de la intersubjetividad en la distancia humorística volveré cuando hable de la dimensión interpersonal en los episodios situados.

## 7. Ironía, sobreentendido y presuposición en la práctica humorística

### 1. Sobreentendidos y asignación de sobreentendidos graciosos

Una vez contorneada la ironía humorística como un mecanismo complejo de mención y uso en el que se produce un proceso bidireccional de distanciamiento e identificación en relación a un discurso que se juzga ridículo, los contornos que separan la ironía de otros juegos de sentido quedan notablemente desdibujados. ¿Qué distinción habría entre la ironía y otras clases de humor por so-

brentendido? De este asunto es del que pretendo hablar en lo que resta del capítulo.

Pero antes de abordar esta cuestión me gustaría analizar algunos acontecimientos en los que el humor es resultado de un sobreentendido. En el apartado tercero del presente capítulo expliqué cómo al vulnerar las máximas conversacionales se da lugar a un proceso inferencial cuyo fin es la indagación del sentido. Lo que resulta gracioso no es lo que se dice sino algo que permanece encubierto y que únicamente se da a entender. Esto es lo que sucede en el siguiente intercambio:

C3F (an. 456)

1D can I ask you a question Cristina?

2C m m m

\*3D do you ever since listen to these tapes that you record and-

donde David sugiere vagamente por medio de una pregunta que la actividad de grabar conversaciones que tiene su amiga es un ejercicio inútil, una manía. Sólo si captamos este sentido podremos calificar el enunciado en (3) como un ataque fingido, como una forma divertida de pinchar a alguien. En éste, como en otros casos, es el propio instigador el que pone al descubierto más adelante el sentido real de sus palabras:

4C do you want?

5D no

6M (risas)

\*7D no, do you ever listen to them, or just stick them in the box?

8C I stick them in the box

La forma de sopesar el valor de enunciados como éste pasa por considerar el contexto en el que se produce. En el ejemplo de las cintas, existen indicios evidentes de que David desea quedarse con su interlocutora; la pre-secuencia "can I ask you a question Cristina?" sugiere el seguimiento de una tomadura de

pelo. Normalmente, la pre-secuencia adelanta o mitiga la efectucción de un acto de habla "arriesgado"; aquí de una crítica o comentario ofensivo. La pre-secuencia cumple la misión de *alertar* a la interpelada, de hacer que se prepare "para lo peor", pero sólo el sobreentendido confirma el carácter lúdico de la instigación.

Si bien la mayor parte de los ejemplos recogidos aluden de uno u otro modo a las formas de cortesía, algunas implicaciones graciosas incumplen máximas conversacionales que no guardan relación con la cortesía. Los médicos —esto lo he comprobado en los últimos tiempos— son dados a gastar bromas poco ingeniosas; esto es así porque tienden a hacer gracias que puedan dirigir a cualquiera y que cualquiera pueda coger sin dificultad o riesgo de malentendido. El siguiente fragmento ilustra esta clase de humor de baja intensidad:

(este diálogo tiene lugar en una consulta médica. El médico está extendiendo un volante para una citología))

**T** dónde lo hacen la citología?

\*O en la vagina, dónde va a ser ((riéndose)) ((risas)

**T** **(rice)**

O aquí, se la puede hacer aquí mismo

El incumplimiento de la máxima de cantidad que estipula que no se ha de formular lo obvio es el motor de la salida ingeniosa del médico.

El próximo corresponde a una tomadura de pelo algo más compleja que ya tuve ocasión de comentar al hablar del engranaje secuencial de la actuación humorística (cf. 167). No resulta, en principio, evidente por qué causa riza el comentario en (29) si no se tiene en cuenta la tergiversación implícita de las condiciones contextuales; se trata de lo que Sperber y Wilson denominan una "implicatura débil"<sup>34</sup>.

30 Tal y como sugieren Spertus y Wilson, las implicaturas pueden ser más o menos determinadas. Las implicaturas más "fuertes" son aquellas que derivan premisas y conclusiones plenamente determinadas. En estos casos, la destinataria se ve abocada a extraerlas para obtener una interpretación que sea consistente con el principio de pertinencia (Blakemore 1992:128-31).

C2F (an. 455)

22M waltz, and tango

23C tango?

24M and, we do tango? ((is David))

25C (are you learning tango? ((aDavid))

26D ((-----))

27C I always wanted to learn tango, (just tango

28D (you (-----))

29C tango must be, I mean, to dance well, must be very difficult

\*30D oh, it is Cristina, yeah

31 (risas)

32M [but-

\*33D [I don't think you could manage it very well

33 (risas)

34C ohhhhh

El comentario en (29) y anteriormente en (23), (25) y (27) trabaja sobre el supuesto de que la locutora —yo misma— de hecho no baila el tango. Aparentemente, lo único que hace David es elucubrar sobre la dificultad que entraña esta clase de baile, sin embargo, el sentido de esta intervención va más allá de un simple comentario. En realidad se trata de una instigación burlona pero para cogerla —tal y como la entienden las interlocutoras— hay que haber entendido una serie de cosas.

Hay que decir que este intercambio se produce tras una serie de intervenciones en las que David y Mellony hablan sobre su reciente incorporación a un curso de bailes de salón.

A primera vista, la intervención de David en (30) no burla ninguna máxima comunicativa: viene a ratificar la valoración sobre la dificultad de bailar tango; sin embargo, el tono circunspecto, la construcción enfática de la aserción y la alusión explícita a la interpolada ("oh, it is Cristina, yeah") pone en la pista de que existe un sentido subterráneo en las palabras de David. Más que una mues-

tra de acuerdo se trata de una forma vaga de dar a entender lo que más tarde, esta vez abiertamente, se afirma en (33): que Cristina carece de las habilidades necesarias para emprender esta clase de aprendizaje. Naturalmente, esto no lo afirma cualquiera sino una persona que está de hecho aprendiendo a bailar, claro que —y aquí está la clave— esta persona acaba de comenzar el susodicho curso lo que hace pensar que tampoco él sabe mucho sobre la materia. Quizás, todas estas explicaciones y las implicaturas que generan contribuyan a esclarecer por qué el comentario en (30) es un sobreentendido. Investido de autoridad —la que le da la asistencia al curso de baile—, David finge actuar como un experto y se autoatribuye la legitimidad para juzgar las aptitudes de su interlocutora.

Al hacer hincapié sobre la dificultad y hacer referencia explícita a la destinataria, el instigador da a entender que, independientemente de la voluntad y el deseo, pesa la capacidad y que la interlocutora carece de esta cualidad o, al menos, que la dificultad está por encima de sus posibilidades. Tenemos, una vez más, una frágil sarta de instigaciones indirectas que dotan de inconsistencia un comentario aparentemente intrascendente.

Con el propósito de meterse con alguien se puede, además, abusar de intervenciones precedentes a cargo de otro participante atribuyéndolas premisas o conclusiones que les son totalmente ajenas. La tergiversación o invención de **pre-suposiciones**<sup>31</sup> graciosas es un mecanismo común por el que se revisan los supuestos de un enunciado en un sentido humorístico.

31 Como ha puesto de manifiesto Ducrot, no siempre resulta sencillo diferenciar presuposiciones de sobreentendidos. Según el autor, los sobreentendidos proyectan sentido a partir de lo dicho, de modo que la tarea de interpretar corresponde a los destinatarios, son ellos los que han de inferir el sentido poniendo lo enunciado en relación a las máximas conversacionales y a otras informaciones contextuales. El locutor invita o promueve esta disposición inferencial, ya sea por exceso de información, por falta de información, de pertinencia, de claridad, de tacto, etc. Como señala Ducrot, el sobreentendido es un enigma a resolver (1986:47). Caso muy distinto el de las presuposiciones, donde nada más lejos de la intención del enunciador que reabrir o plantear hipótesis sobre la implícitamente asumida, lo que se toma por incuestionable y, en la medida en que avanza la conversación, aceptado por el resto.

Con la revisión de los presupuestos se pretende no dar algo por sentado, dicho de otro modo, se pretende examinar lo dicho bajo otro prisma. Frente a las burlas por sobreentendido, las presuposiciones humorísticas reabren o reinterpretan información que ya era parte del sentido. La siguiente instancia de *terminación humorística* de un turno anterior ilustra este mecanismo:

((en este fragmento se habla de los médicos de urgencias))

- 1T     ahora, evidentemente que mientras que llega desde luego, te has ido al otro barrio, eso está claro (0.3) yo siempre lo he dicho que no hay que esperar a los médicos sino nada más que salir corriendo
- 2L     claro ((en un volumen más bajo))
- \*3A    cuando los ves venir (risas)

Las presuposiciones graciosas inducen a revisar lo presupuesto originando de este modo una estratificación ambivalente del sentido entre lo que se tenía por seguro en la medida en que el turno sujeto a revisión a quedado atrás y lo que ahora se mantiene. Así pues, el enunciado "yo siempre lo he dicho que no hay que esperar a los médicos sino nada más que salir corriendo" presupone que "salir corriendo" hace referencia a la disposición de asistir al hospital en caso de duda y no esperar a que el médico llegue a casa; la terminación graciosa en (3) obliga a contemplar el sentido anterior a la luz de una tergiversación según la cual es precisamente del médico de quien hay que huir —se supone— en caso de urgencia.

Aparte de presuposiciones y sobreentendidos, existe otra forma de considerar las inferencias humorísticas según sea su composición secuencial. Se da un primer tipo, que denominaré *sobreentendido humorístico*, en el que el humorista da a entender algo mediante su propia enunciación. A esta clase pertenece el fragmento en C2F (cf. 334) que reproducía más arriba; en él, el enunciado en (29) constituye una instancia de *instigación por sobreentendido*. El segundo tipo, que a falta de mejor nombre denominaré *asignación humorística de sobreentendido o presuposición*, consiste en la atribución deliberada de una significación a una intervención precedente.

Si en el primer tipo se pretende crear efectos de sentido mediante implicaturas, efectos que han de ser inferidos y juzgado como graciosos (o no) por la destinataria; en el segundo, el sentido humorístico no es producto de un proceso inferencial espontáneo de parte de la destinataria sino de una "traducción" unilateral y descarada de la palabra ajena o incluso de la propia. La instigadora finge hacer explícito lo que ella infiere en relación a un enunciado precedente, de manera que se *apropia* del sentido con el fin de suscitar una perspectiva completamente distinta a la que se supone sostiene la "víctima".

Como sucede en numerosos pasajes de Carroll, la parte bromista *dice el sentido*, finge manifestar una hipótesis interpretativa disparatada pero real en la medida en que se presenta como alternativa de sentido. La siguiente interacción, analizada a nivel secuencial en el capítulo II (cf. 176), reúne ambos tipos de humor por sobreentendido: el sobreentendido humorístico propiamente dicho y la asignación de sobreentendido:

C&F (an. 461)

((C enciende la grabadora y el resto percibe este hecho ))

1C now you can say whatever you want

\*2F no I can't

\*3K no he can't, you see, Cristina you are using our conversation for your own personal aims, (that (-----) the entire thing

4 (rises)

5C I know

6K see, I can't look up (this thing without realizing that there's a=

7C (but you don't mind

8K =tape recorder recording every word I'm saying ((acercándose mucho a la grabadora))

En (2), Fuad profiere una escueta negativa sin hacer explícito el sentido de la misma: no se sabe a ciencia cierta si está bromeando o es que realmente le molesta la grabación de su amiga. La pregunta pertinente es: ¿por qué no puede Fuad decir cualquier cosa que desee por hallarse ante una grabadora en marcha?

Inferimos casi de manera automática que existen ciertas cosas que no se pueden decir en presencia de una grabadora de alguien extraño porque luego pueden ser utilizadas en contra de una o al margen de nuestro control. La inferencia que se propone en (3) —una entre otras posibles— es *elaboradora* en el sentido de completar la información recibida, pero además es *evaluadora* ya que explica y justifica los motivos que han llevado a su locutor a proferir tal intervención (Abril 1994:440-1).

Esta apropiación del sentido de lo que supuestamente vendría a decirse enunciando (2) desencadena una nueva relación entre los agentes conversacionales; una *transformación incorporal* en el sentido que Deleuze y Guattari dan a este término, es decir, una recomposición que expresan los enunciados pero se atribuye a los cuerpos.<sup>32</sup> Al fingir “peligro de manipulación” se introduce un elemento de sospecha que alcanza a la destinataria y la identifica como un sujeto en quien no se puede confiar. Esta insinuación —tú eres una extraña y tus grabaciones son peligrosas— apenas intuida en (2), alcanza expresión gracias a la valoración que se introduce en (3) y, más allá, en (6) y (8).<sup>33</sup>

## 2. La distancia enunciativa en los sobreentendidos graciosos

Una vez caracterizados los mecanismos humorísticos por presuposición y sobreentendido podemos retomar la cuestión que planteábamos al comienzo de

32 Este concepto lo emplean los autores cuando hacen referencia a las *transformaciones intersubjetivas* que produce la enunciaci3n; “la transformaci3n incorporal se reconoce en su instantaneidad, en su inmediatez, en la simultaneidad del enunciado que la expresa y del efecto que ella produce...”. Una transformaci3n incorporal es la que redefine el estatus de los sujetos una vez expuestos a la dimensi3n realizativa de la enunciaci3n.” En un secuestro a3reo, la amenaza del pirata que esgrime un arma es evidentemente una acci3n; y lo mismo ocurre con la ejecuci3n de los rehenes, en el caso de que se produzca. Pero la transformaci3n de los pasajeros en rehenes, en el caso de que se produzca. Pero la transformaci3n de los pasajeros en rehenes, y del cuerpo-avion en cuerpo-prisi3n, es una transformaci3n incorporal instantanea, un *mass-media act*, en el sentido en el que los ingleses hablan de *speech-act*. Las consignas o los agenciamientos de enunciaci3n en una sociedad determinada, en resumen, el locutorio, designan esa relaci3n instantanea de los enunciados con las transformaciones incorporales o atributos no corporales que ellos expresan.” (1990:86)

33 Este repertorio de “bromas de grabaci3n”, ilustrado mediante dos episodios, se elabora sobre una identificaci3n humoristica que vincula mi actuaci3n a un supuesto prop3sito ulterior de manipulaci3n (cf. nota 29, 176).



este apartado: ¿Es posible distinguir los juegos de sentido irónicos de los que se producen mediante sobreentendidos en el humor? y de ser así, ¿qué criterio permitiría establecer semejante diferencia?

Seguendo los trabajos de Ducrot y Récanati sobre la ironía, Cristina Peña-Marín (1986) traza un límite preciso entre ésta y el sobreentendido. En el sobreentendido, afirma la autora, la intención del enunciador de dar a entender algo distinto de lo dicho es *ocultada de modo evidente*; la significación se produce a raíz de un abuso adrede de las reglas de uso de los enunciados a fin de comunicar otra cosa que el destinatario ha de reconstruir en el contexto enunciativo en el que se produce (e.g., A: "¿Has traído la mantequilla?", B: "la mantequilla engorda").

Contrariamente, en la ironía la información que se ofrece —el enunciado mencionado— se opone a lo que se desea dar a entender. Si bien en ambos casos se llama la atención sobre lo dicho, sólo en la ironía se produce el fenómeno que se conoce como *distancia enunciativa*, que Peña-Marín describe con estas palabras:

"El Autor de la ironía no se solidariza plenamente con el enunciado irónico. Muestra que éste no representa sus opiniones. La ironía es, en consecuencia, una forma de distancia enunciativa (distancia que no existía en el caso del sobreentendido propuesto). Con la palabra *distancia*, designamos las situaciones lingüísticas en las que el locutor no se apropia totalmente una expresión o un enunciado, sino que nos los muestra como algo que le es extraño".

La distinción sobreentendido-ironía merced al criterio de distancia enunciativa me parece sumamente frágil a la hora de afrontar la enunciación humorística. Veamos porqué.

Instancias de ironía y sobreentendido llegarían a confundirse, por ejemplo, en todos aquellos casos en los que la destinataria entiende de forma contrafactual algo que la locutora dice con el propósito de dar a entender algo sencilla-

mente distinto. El siguiente fragmento ilustra esta clase de *conflictos interpretativos*:

((O ha tomado prestado el coche de C cuando ésta no estaba en casa; no ha podido, por tanto, pedir permiso formalmente. En su lugar, ha dejado una extensa nota en la que justifica el hecho de no haber pedido permiso ))

1C     ha llamado tu madre para ver si ibas a ir a recoger no sé qué

2O     sí para eso he cogido la furgoneta, has visto la nota?

\*3C     sí, una nota muy explicativa!

4O     por qué?

5C     no, porque no necesitabas dar tantas explicaciones ((*riéndose*))

Lo enunciado en (3) suministra información de dos tipos: (1) sobre la convicción con la que la locutora caracteriza de "explicativa" la nota, es decir, el posicionamiento de ésta ante lo dicho y (2) sobre el nivel de explicación —poco, bastante, muy o demasiado— que se atribuye a la nota. Si —a título de hipótesis— pensamos que la nota resulta insatisfactoria porque Olatz no expone la situación, es decir, no justifica el hecho de haber cogido la furgoneta, entonces, el enunciado podría significar por oposición ("una nota nada explicativa"). En este caso, parece claro que lo enunciado se muestra como algo absurdo o fuera de lugar. Si, por el contrario, suponemos —como se aclara más tarde en (5)— que la nota es realmente explicativa pero lo es *en exceso*, (3) deja de ser una instancia de insinceridad pura para convertirse en una verdad a medias en la que se indica que, además del distanciamiento de lo dicho, existe *algo más* que no se dice, esto es, algo que se oculta a propósito para que la blanco infiera a qué viene el comentario. Acudamos ahora a los hechos.

La sorpresa con la que Olatz recibe el comentario en (2) parece indicar —tal y como confirmó más tarde— que el sentido de lo dicho era antifrástico: "una nota nada explicativa".<sup>34</sup> Sin embargo, esta interpretación no coincide con la que pretende la instigadora. Para ésta última, lo dicho es absolutamente cierto —en

---

<sup>34</sup> Según Abril, "la antífrasis pasa por ser la propiedad semántica constitutiva de la ironía (...) La antífrasis irónica consiste en la sustitución de un enunciado implícito de contenido axiológico negativo por otro explícito de valor contrario." (1986:389).

efecto, la nota es muy explicativa—; en esta medida, se puede decir que la bromista se comporta de un modo sincero aunque no totalmente sincero. Lo que se pretende indicar es que la nota es explicativa *en demasía*, es decir, que ofrece una serie de informaciones que se juzgan excesivas en función de la confianza que la locutora presupone entre ella y su interlocutora. En opinión de la instigadora, la nota estaría invocando de modo encubierto un tipo de vínculo que no se ajusta o, mejor dicho, que no se desea se ajuste a la petición referida. La locutora ve en el comportamiento de Olatz una forma excesivamente formal y distante de conducirse y así lo hace notar mediante esta toma de pelo.

Según este análisis en términos interactivos se presenta un solapamiento entre la mención irónica y la implicación por sobreentendido. Si, como he sugerido en páginas precedentes, el fenómeno de la ironía no se reduce a un problema de insinceridad y/o contrafactualidad y se refiere a una cuestión de grado y, por consiguiente, de distancia relativa, hay que pensar que también en la ironía hay una parte de la significación que permanece oculta.

Por otro lado, la distancia enunciativa es una nota común a ambos fenómenos; en la ironía el locutor pone distancia con respecto al discurso mencionado que, en segmentos como el siguiente, resulta de todo punto inverosímil desde el punto de vista de la locutora:

*((M intentan, después de un rato persiguiendo a A por la casa, ponerse de acuerdo para salir. Después de buscarle en distintas habitaciones y comunicarse a voces, encuentra a A que, después de haberse hecho esperar exclama con impaciencia:*

*"¿qué? ¡nos vamos ya?")*

\*1C    *estáis muy coordinados no?*

2M    *a ti que te importa ((ridículas))*

El sentido de (1) tiene un valor serio relacionado con una situación —la espera según queda descrita al inicio de la transcripción— que se juzga insostenible.

En el sobreentendido la distancia se ejerce igualmente pero, en este caso, con respecto a algo que permanece implícito, ya sea una acusación tácita de manipulación dirigida a la persona que se pone indiscriminadamente a grabar conversaciones o una forma de decir que la "víctima" carece de la destreza mínima que se precisa para aprender a bailar tango.

Si, por un lado, la insinceridad o irrealidad de lo enunciado no es la clave de la significación por mención en la ironía o, cuanto menos, no agota el sentido de la ironía y, por otro, la distancia no es una condición exclusiva de ésta sino que se produce también en los sobreentendidos aunque de manera implícita, la diferenciación entre ambos mecanismos habría de ser nuevamente cuestionada. Habría, en el sobreentendido humorístico, un nuevo plegamiento de la significación que produciría un nivel en el que se muestra lo sobreentendido como algo digno de burla.<sup>35</sup> En este sentido, cabría plantear la existencia de una forma de mostración que atañe no a lo enunciado sino a lo implícito.

De acuerdo con esta hipótesis, la distancia enunciativa por ridículo no opera únicamente a partir de la mención de un enunciado inasumible sino que puede referirse a la dimensión encubierta de las palabras que se pronuncian.

## 8. La proliferación del sentido

El humor representa un caso peculiar de *proliferación de sentido*. Las significaciones se disparan, proyectan sobre lo enunciado múltiples niveles, estratos o series autoreflexivas. Las expresiones se vuelven sobre sí mismas para activar una evaluación cuyo resultado es susceptible, a su vez, de proyectar un

---

<sup>35</sup> Esto no sucede cuando lo que se sobreentiende encaja en una línea argumental seria, tal y como sucede en el siguiente ejemplo: B: "¿Tienes dinero?", A: "Tengo un billete de metro". B pide dinero a su interlocutora enunciando una condición preparatoria de la petición. Por su parte, la actuación de A no parece pertinente. Contrariamente a lo que ocurre en los sobreentendidos humorísticos, A se responsabiliza tanto de lo que dice como de lo que comunica por implicatura, algo así como "no tengo dinero pero te ofrezco lo que tengo". El enunciado adquiere, en consecuencia, un valor argumentativo en el discurso que lo dota de pertinencia y lo señala como una contestación adecuada y oportuna.

nuevo sentido. Se puede decir que el sentido *insiste*, se vuelve una y otra vez sobre sí mismo para volver a decir el significado de cada expresión. La posibilidad misma de hablar de él, es decir, de designar el sentido mediante otra proposición confirma este hecho. Como sostiene Deleuze refiriéndose a la interacción que Alicia mantiene con la Duquesa —en la que, como se recordará, ésta no puede parar de sacar moralejas descabelladas a todo lo que Alicia va diciendo—, la relación entre los estratos de sentido no consiste en una mera asociación.

"No se trata de asociaciones de ideas, de una frase a otra, es todo este pasaje: la moraleja de cada proposición consiste en otra proposición que designa el sentido de la primera. Hacer del sentido el objeto de una nueva proposición, esto es, 'tener cuidado del sentido', en condiciones tales que las proposiciones proliferan, 'los sentidos se cuidan de sí mismos'." (1989: 52)

En el humor, la estratificación se produce de tal suerte que los sentidos se agolpa unos con otros en formaciones discursivas que se reclaman abiertamente ambivalentes.

El insulto en broma consiste en una ambivalencia simple, lo que Deleuze llama *serialización dual de sentido* que consiste en la coexistencia de dos sentidos simultáneos en una misma expresión. Quizás la idea de serialización no sea la más adecuada por cuanto implica una sucesión temporalizada: un sentido siempre emerge *detrás* de otro. La representación visual de la serie se ajusta perfectamente a las instancias de humor secuencial en las que se reinterpreta algo dicho de antemano. La imagen estratificada parece más adecuada, en cambio, a aquellos mecanismos proliferantes que, como la ironía, hacen cohabitar múltiples sentidos en una única enunciación.

Pues bien, en el insulto en broma coexistirían las siguientes dimensiones: (1) una primaria que remite a lo predicado (significación) y a la injuria como expresión de hostilidad y (2) una segunda que se superpone y que la redefine parcial o totalmente como un simulacro. Con el fin de ilustrar este carácter pluri-significante del insulto en broma imaginemos una situación en la que dos amigas

se esfuerzan afanosamente en instalar una tienda de campaña bajo los embates de un fuerte viento de montaña. Mientras tanto, una tercera se dedica a dar paseos, fumar un cigarro y a jugar con un perro. Apunto de desistir, desoladas reprochan a ésta su nula colaboración; ella se excusa aduciendo que tiene un fuerte dolor de cabeza que le impide hacer cualquier esfuerzo; ante esto, una de sus amigas exclama: "¡pero cómo se puede ser tan clínica!". Pues bien, en estas circunstancias u otras similares, la expresión constituiría un insulto que si bien ejerce un reproche ante la desfachatez de la interpelada, hace que esta actuación parezca desproporcionada y no totalmente asumible.

A la estratificación mínima de carácter dual se añaden otros modos de plurisignificación más complejos; *paradojas internas a la enunciación* como es el caso de la ironía, la asignación de presuposiciones y algunas burlas ilocutivas y otras de carácter *secuencial* como las intervenciones no pertinentes o las que contradicen algo que se ha dicho con anterioridad.

En las burlas ilocutivas, se tergiversa, como vimos, la realización normalizada de ciertos actos de discurso. Esta alteración no impide necesariamente lograr lo que se pretende aunque sí constituye un modo especial de cumplimiento; una ilocución extraña que recompone las circunstancias de la acción o la "naturaleza" de la misma. Proponer algo y retirarse seguidamente, proponer convencionalmente para indicar un sentido accional aberrante, recrear acciones inexistentes (recuérdese el caso de las "invitaciones de locos") o moverse en el filo de dos tipos de acción enunciativa son formas de vulnerar la normalidad ilocutiva. Formas que recuerdan a la exclamación del situacionista Mensien cuando, en plenos cincuenta, instaba a la huelga general (cf. XXV).

El caso de las implicaturas humorísticas plantea una segmentación en la que por un lado, cuenta lo que se dice y, por otro, lo que este decir origina a partir de las circunstancias en que se efectúa la enunciación. El *buen sentido*, la posibilidad de identificar qué punto entre lo dicho y lo implicado constituye la significa-

ción de los enunciados, es lo que se difumina de manera considerable en las actuaciones de humor situado.

La sobreposición ambivalente de sentidos —ya sea interna a la enunciación o secuencial— pone de relieve, además, el fin del *sentido común*. El “yo” que enuncia deja de ser único y uniforme; la distancia que separa los enunciados de la subjetividad que suponemos sirve de fuente se torna, como he tratado de explicar, variable y no siempre identificable. En este sentido, la ironía humorística plantea problemas específicos porque si bien se basa en la *distancia enunciativa*, ocurre que ésta no representa la desvinculación radical que caracteriza a otras formas de la ironía. Así pues, cuando Grice afirma “No puedo decir algo irónicamente a no ser que mediante lo dicho pretenda reflejar un juicio hostil y derogatorio o un sentimiento de indignación o disgusto.” (1967:19) no está totalmente en lo cierto, como acertadamente ha hecho notar Rebecca Clift (1995) en su tesis sobre el malentendido. En un trabajo que lleva por título “Irony and Misunderstanding”, Clift advierte cómo algunas instancias irónicas dejan translucir un *efecto de simpatía* dirigido a la persona interpelada o a la posición que se halla como trasfondo de lo enunciado. Curiosamente todos los ejemplos citados por la autora son, además de irónicos, humorísticos lo que hace pensar en la distancia como un proceso discursivo que, en el humor, se torna absolutamente paradójico e irresoluble.

## V. La dimensión interpersonal. Subjetividad e intersubjetividad en el humor de situación.

### 1. Subjetividad e intersubjetividad en la actuación discursiva

En capítulos precedentes he tenido ocasión de explorar los mecanismos pragmáticos y compositivos mediante los cuales una serie de intervenciones puede, en un contexto enunciacional específico, resultar graciosa. Según he explicado, el sentido humorístico emerge en la situación en la que se produce el diálogo. Por una parte, construyéndola, es decir, conformando las condiciones que hacen de una actuación tergiversada y paradójica un discurso dotado de significación y, por otra, *ficcionalizando* las relaciones que unen a los que en ella se ven implicados. Sobre esta última cuestión me detendré en el capítulo que ahora empieza.

En cualquier intercambio comunicativo humorístico o no, los participantes dan vida a su imagen de sí mismos y de los otros y establecen territorios intersubjetivos que, en lo que al humor se refiere, tienen que ver, por un lado, con la creación de una atmósfera lúdica y, por otro, con el señalamiento ridículo o impropio de una actuación (propia o de algún interlocutor) desde una posición ambivalente, es decir, desde una perspectiva de oposición pero al mismo tiempo de identificación. La persona instigadora es capaz de reírse de algo o de alguien sin demostrar excesiva hostilidad e identificándose con algún aspecto de aquello que constituye en blanco de sus carcajadas.

La sintonía que emana de estos episodios depende tanto de los dispositivos intensificadores —cuya pretensión es dejar a la audiencia pendiente de lo que se dice o con la boca abierta— como del hecho de estar participando en una *situación concordada* que, además, tematiza la propia relación entre los participantes. Todo ello crea un territorio experiencial especial en el que se tensionan de un modo eufórico y juguetón las energías que circulan en el espacio de la in-



teracción. La inestabilidad, desequilibrio e incertidumbre que genera la coexistencia de múltiples sentidos en un único episodio tiene que ver con algunas cuestiones a las que ya me he referido anteriormente y, por encima de todo, con el desarrollo de algunos esquemas intersubjetivos habituales en la comunicación humorística. Me refiero concretamente a la proposición de una prueba, la existencia de un enigma, la invitación a escuchar un chiste o un incidente extraordinario, el desarrollo de iniciativa instigadora o la planificación de una "pícea".

A todas estas formas de intersubjetividad que se articulan *en* o *desde* la acción discursiva ya he aludido en distintos puntos de la discusión; he hablado brevemente de cómo se desarrolla el esquema tripartito que forman chistoso, receptor y blanco en la producción, recepción y circulación del texto chistoso y cómo experimentan unos y otros el contenido de los mismos; de cómo los episodios de vacile y cotilleo gracioso activan, mediante la organización de secuencias, una serie de alineaciones que organizan las posiciones de unos respecto a otros; de cómo se vuelca el contador de anécdotas con el propósito de reavivar ante los destinatarios los hechos referidos para hacerlos parte de la experiencia colectiva y de cómo mediante una serie de mecanismos pragmáticos efectuados en cada *movimiento* o en el interior de los mismos los interlocutores se posicionan entre sí y con respecto a los enunciados. Todo esto —esta articulación compleja de posicionamientos, alineaciones, movimientos y dispositivos dramáticos— remite a la intersubjetividad en el lenguaje; bueno, todo esto y algo más, algo de lo que aún no he hablado pero que tiene una influencia decisiva en la "carga" subjetiva de los intercambios. Me estoy refiriendo al *tema* del que se habla; al hecho, por ejemplo, de que el asunto que motiva la instigación sea la barriga de alguien, su falta de pericia para bailar o su "promiscuidad" sexual.

El enfoque preliminar sobre estas cuestiones guarda, como he explicado en la introducción, una estrecha relación con los planteamientos de Bajtin sobre la subjetividad propiamente lingüística. Para refrescar la memoria diré que para Bajtin, la intersubjetividad es, antes que nada, la *vivencia que los interlocutores tengan de la palabra*, dicho de otro modo, es el modo de hacer vivir en el lenguaje

la polifonía social. Cada intervención desencadena una transformación inevitable de lo inmediato; una reconfiguración del territorio interpersonal que se alcanza mediante la "responsabilidad" externa e interna a la enunciación. A cada momento, tal y como sugiere Goffman, vuelve a cobrar sentido la cuestión esencial que consiste en saber qué está pasando.

Cuando todo parece seguir un curso "normal" o habitual, cuando la experiencia de interaccionar permanece incuestionada o sencillamente reificada, la situación misma permanece oculta. Una se deja llevar sin centrar la atención en el acontecimiento. En ocasiones, esto deja de ser así; una "metedura de pata", una salida de tono, una pulla o un acercamiento más estrecho son formas elocuentes de replantear o sacar a la luz la situación que junto a otras personas se protagoniza. Cuando esto ocurre, la situación se torna por lo general extremadamente vulnerable y cualquier iniciativa resulta extremadamente significativa.

En este sentido, la instigación humorística —dispositivo que ha centrado buena parte de este estudio— rescata la falta de apercibimiento que sobre los sucesos tienen aquellos que charlan. Desde el momento que alguien es blanco de una instigación, desde ese preciso instante, esta persona ve cuestionada, alterada, invertida o sencillamente suspensa su forma de conducirse, sus manifestaciones o sus propósitos. Asimismo, se espera y evalúa su comportamiento subsiguiente, en última instancia, su modo de "encajar" el enredo pero también su modo de mantenerlo vivo, de hacerlo proliferar.

En el dispositivo de instigación —dispositivo que emparenta actividades como burlarse de alguien, insultar en broma, cotillear y, en cierto modo, desvariar— confluyen varios niveles de significación de tal modo que resulta indiscernible qué es realidad y qué ficción, qué cuenta como una intervención intrascendente y qué como una manera velada o inocente de decir algo que se piensa. Como he indicado, la instigación humorística señala la aberración —lo que desde la instigación se pretende burlar— y se produce un posicionamiento con respecto a este señalamiento. Sin embargo, este señalamiento es plurisig-

nificante puesto que se articula en una multiplicidad de niveles de sentido que no está sujeta a una polarización del tipo: degradación-identificación o realidad-fingimiento. Dicho de otro modo, burlarse de alguien no significa generar una ficción totalmente al margen del intercambio pero tampoco supone equiparar esta actuación a otras formas graves de intervención. Es posible, como explicaré en las próximas páginas, determinar distintas formas de construir la aberración como motivo de humor y distintas formas de posicionarse con respecto a esta misma construcción. Esta cuestión que, expuesta como una formulación abstracta resulta algo confusa, irá mostrándose con más claridad a medida que vaya analizando algunos acontecimientos concretos.

En cuanto al tema, asunto que ocupará buena parte del presente capítulo, he de decir que aquí se avanza una concepción peculiar del mismo. Al hablar de tematización de la afectividad pretendo tratar del tema no, o no únicamente, en el sentido que se ha dado al término desde el análisis del discurso, es decir, como el *asunto de interés inmediato* sino, además, en lo que concierne a los regímenes sociodiscursivos: modelos y flujos expresivos que se efectúan en la enunciación y, más allá, en el agenciamiento colectivo de enunciación. Por el momento dejaré aparcada esta cuestión sobre la que volveré más adelante.

Una cuestión que no se debe pasar por alto y que atañe directamente al enfoque sobre la intersubjetividad en la práctica comunicativa es el desplazamiento efectivo de las categorías de los participantes como foco de análisis a la consideración del entramado del acontecimiento. Esta cuestión, que ya ha sido debatida cuando me refería a los ejes de las aproximaciones de corte funcionalista en el primer capítulo, merece, sin embargo, una consideración más detenida puesto que en ella se ponen en cuestión algunos planteamientos que han marcado la investigación social durante los últimos tiempos.

Al sostener que las relaciones se construyen en el discurso, y a la inversa, que el discurso procede conforme al vínculo interpersonal no pretendo adoptar una posición analítica de tipo determinista, tan en boga en los primeros estudios

sociolingüísticas, según la cual el modo de hablar se explica únicamente en función del rol social de los actores. Visión ésta especialmente inadecuada en el caso de las sociedades modernas en las que la flexibilidad discursiva, y en menor medida relacional, alcanza correlaciones realmente insospechadas y en las que las formaciones discursivas constituyen complejos entramados en los que intervienen elementos pluri significantes de distinto orden.

Recientemente me encontraba en un café hablando con un conocido cuando irrumpió un vendedor que atropelladamente intentó "colocarnos" un estuche repleto de cuchillos; en un tono que podría caracterizar como risuoso trató de asegurarse la simpatía de mi interlocutor —comprador potencial de mayor interés por ser varón, me figure yo— intercalando expresiones como "¡macho, me los están quitando de las manos para matar a la suegra!". Con el fin de crear un espacio intersubjetivo de cercanía, este vendedor ambulante abandona disposiciones clásicas del discurso comercial, como son la pretensión de objetividad, la coherencia argumentativa o la circunspección acreditativa, para adoptar un lenguaje coloquial más acorde, según su parecer, con el "espíritu" informal que "irradia" los interpelados.

Seguindo a Goffman, podríamos decir que es la situación social, esta momentánea orientación conjugada, la que desencadena las acciones de los implicados, la que sirve de motor a procesos intersubjetivos tan inciertos como pueda ser el de *ganar intimidad*.<sup>1</sup> Los modos de hablar ya no están indisolublemente ligados a las categorías estructurales de los sujetos; en algunos casos, ni siquiera dependen de la forma convencional de organizar ciertas prácticas discursivas. Están circunscritos, antes que nada, a lo que Goffman denomina "orden de la interacción", a una serie de tanteos o apuestas que hacen los interlocutores sobre qué tipo de persona está frente a ellos y qué tipo de lenguaje es

<sup>1</sup> Resulta evidente el contraste entre esta forma de concebir la situación y aquella en la que ésta se segmenta en una serie de componentes uniformes y estabilizados como puedan ser los participantes, el propósito, la ocasión, el entorno, etc. Esta última modelización aparece en trabajos como los de Hymes (1972), Brown y Fraser (1979), Giles y Hewstone (1982) o Saville-Troike (1982).

el que más conviene en cada caso. Ejemplos como el anteriormente referido demuestran la imposibilidad de trazar correspondencias unívocas entre los discursos y el rol de los sujetos en contacto. Así lo expresa el propio Goffman,

"lo que encontramos, al menos en las sociedades modernas, es una forma de vínculo no-exclusivo —un 'acoplamiento laxo'— entre las prácticas interaccionales y las estructuras sociales; los estratos y estructuras que colapsan en categorías más amplias que no corresponden exactamente a nada de lo que hay en el mundo estructural; una maquinaria formada por distintas estructuras que encajan en ruedas dentadas interaccionales. Dicho de otra forma, un conjunto de reglas de transformación, una membrana que selecciona cómo se administrarán las diferentes distinciones socialmente relevantes en el seno de la interacción."  
(1991:193)

Imaginemos por un momento que muchos vendedores optasen eventualmente por contar chistes, comentar los partidos de fútbol o hablar de su familia a sus compradores potenciales, comportamiento éste que no nos resulta especialmente extraño en la actualidad. Entonces, habríamos de abandonar definitivamente el modelo del código —contar chistes, hablar de fútbol o de la familia son asuntos que se tratan con amigos o conocidos— para entrar de lleno en una visión dinámica y situada de la comunicación. Una mirada que, tal y como he sugerido en distintas partes de esta discusión, podría contemplar estas intervenciones como un *agenciamiento colectivo de enunciación* en el que concurren fenómenos sociales que no residen ni en los sujetos, ni en la actividad en cuestión, ni en las pautas expresivas sino en la "aglomeración existencial" que forman todos estos elementos.

Desde la sociología actual se ha advertido este carácter heterogéneo de la interacción en la modernidad aunque no siempre se ha acertado a señalar todos los factores que intervienen en este fenómeno. A. Giddens (1990), por ejemplo, llama la atención sobre la transformación de la intimidad en las sociedades modernas, transformación que atañe especialmente al ámbito personal ahora fragmentado y permeado por los sistemas abstractos. Así pues, el que en otra

hora fuera vínculo amistoso ha dejado de responder a códigos normativos; la confianza, el afecto y la cordialidad no dependen de la pertenencia a una comunidad de base —la hermandad de sangre o la comunidad local— sino que han de “ganarse” en el día a día y en escenarios sociales realmente difusos. En realidad, estas observaciones y otras que Simmel (1977) realizara con anterioridad sobre la crisis de lo participativo y “convivial” guardan una estrecha relación con los nuevos modelos de organización y reproducción social en el capitalismo.

Así, los intercambios lúdicos que A. J. M. Sykes (1966) describe en el entorno de la fábrica taylorista en Glasgow<sup>2</sup>, fuertemente condicionados por el sexo y edad de los bromistas, han dejado paso a la intercambiabilidad de las parejas de humor y a la elevación a la esfera pública de una actividad que anteriormente permanecía fuertemente regulada en cuanto a los sujetos y las ocasiones. En la introducción señalaba que la abrumadora incorporación del campo de la comunicación a la producción capitalista, a cargo fundamentalmente de los medios de comunicación, pero efectiva en todos y cada uno de los intercambios cotidianos ha servido para acondicionar un vasto espacio para el trabajo social que excede en mucho el casi liquidado espacio de la fábrica. En este nuevo orden, el humor jugaría el papel fundamental de suavizar y despotenciar las emergencias de singularidad social generando, de este modo, un ambiente flexible en su monotonía. Naturalmente, esto —la relación entre el trabajo social propiamente comunicativo y el humor— merecería un estudio más detallado que aquí únicamente pretendo señalar y que ya ha sido parcialmente abordado en relación a otros campos de la comunicación social (cf. XXVII y 264).

<sup>2</sup> Sykes observa que mientras las tomaduras de pelo están permitidas cuando se cruzan las categorías de los bromistas, es decir, cuando se producen entre hombres jóvenes y mujeres mayores y entre mujeres jóvenes y hombres mayores, éstas son estrictamente censuradas cuando emergen entre parejas sexuales potenciales o de hecho. En la fábrica estudiada, los jóvenes de ambos sexos que se relacionan en privado evitan bromear en público. Correlativamente, mujeres y hombres mayores, entre los que es frecuente el trato humorístico (incluyendo obscenidades y contacto corporal) delante de terceros evitarán y reprobarán el mismo comportamiento en privado.

En cualquier caso, la *pragmática de los acontecimientos* aquí propugnada opera a partir de la impracticabilidad de determinar puntos sólidos de intersección entre los discursos y la organización social y construye sus herramientas teniendo en cuenta la fragilidad de las confluencias sociodiscursivas. Al dirigir nuestra mirada directamente sobre el acontecimiento —sobre el entramado de acciones que lo constituyen— salen a relucir cuestiones de otro orden. Remitiéndome al incidente sobre el jocosó vendedor del que hablaba más arriba, cabría preguntar qué subjetividad es la que expresa este vendedor, qué ecos arrastran sus palabras o qué líneas de sintonía pretende trazar mediante su forma de hablar. Más allá, interesaría saber si lo logra, es decir, si consigue despertar simpatía en sus interlocutores y si, por ejemplo, vende realmente mediante esta clase de estrategias aproximativas. La vivencia de la palabra en situación, en lo que al suceso respecta, esta increíble intercambiabilidad del lenguaje de lo doméstico y lo comercial abre un terreno sugerente para la indagación pragmática; un terreno que aquí no hace más que ponernos en la pista de otra forma de enfocar los sucesos cotidianos.

Una de las consecuencias más significativas de estas consideraciones preliminares sobre la posibilidad de indagar directamente en la intersubjetividad de los encuentros es el notable debilitamiento de la distinción entre “encuentros institucionales” e “interpersonales”, segmentación con la que se han abordado numerosas investigaciones desde la sociolingüística y la etnografía del habla. Del mismo modo que las conversaciones informales discurren como un flujo de agenciamientos múltiples no codificados, los intercambios institucionales —encuentros de “tribuna”, interacciones médicas, burocráticas o educativas— no son ajenos a ajustes y desajustes intersubjetivos de tipo micro.

En ambos casos, los sujetos modelan simultáneamente ante sus contrer-  
tulos imágenes de sí mismos como sujetos “personales” y como figuras que en-  
cajan en casillas y que detentan estatus legitimados y aceptables (Cicourel  
1973:8). Cualquier fragmento de conversación puede ilustrar este argumento; en  
cualquier momento, los interlocutores intercambiarán la singularidad de su

experiencia por flujos semióticos ya existentes: discursos que hagan resonar los ecos del orden profesional, nacional, familiar o sexual.

El "¡eres mi mujer!" en una conversación entre cónyuges o el "oye, que yo he estudiado farmacia" cuando se discute sobre el efecto de ciertas sustancias sobre los cuerpos constituyen intervenciones "monó-tonas" de legitimación o de autoridad que una vez encajadas en la conversación transforman de manera inmediata e irreversible los términos del diálogo entre los sujetos. Se trata de intervenciones que, como diría Bakhtin, "trabajan" su autoridad desde la enunciación erigiendo áreas de poder y conocimiento difícilmente transitables.

Todo ello viene a indicar que lo fundamental a la hora de iniciar un intercambio no es la posición definida en términos estructurales; ser médico, comprador, abogado o administrador y participar en un intercambio con otro(s) sino saberse tal, conducirse tal y como lo hace alguien que detenta una identidad socialmente consolidada. De acuerdo con Goffman, proclamar que se es cierto tipo de sujeto constituye el primer paso de un proceso por el que se instituye mediante la práctica discursiva una identidad social.

"La sociedad está organizada de acuerdo al principio de que cada individuo que posee ciertas características tiene el derecho moral a esperar que los otros le valoren y traten de acuerdo al modo adecuado que le corresponde... En consecuencia, cuando un individuo proyecta una definición de la situación y por consiguiente mantiene explícita o implícitamente que es un individuo de cierto tipo, automáticamente impone sobre el resto una demanda moral, obligándoles a valorarle y tratarlo del modo apropiado que una persona de su clase tiene derecho a reclamar para sí." (1990)

La puesta en palabras de una imagen —ya sea en entornos formales como informales, es decir, más o menos constreñidos por una normativa explícita externa a la situación— es lo que instituye ciertas pautas verbales y/o extraverbales como pertenecientes o no a un tipo de persona social (por ejemplo,



un enfermo) o vínculo afectivo (el que le pone en relación a un médico) y como apropiadas o no en ciertos encuentros (la consulta, la sala de espera, etc.).

En la vista oral de un juicio existe una regla que señala al juez como figura que controla la palabra: es él el que tiene poder para darla o tomarla. En una conversación informal no existe regla semejante; en principio, no hay ningún participante que ejerza el papel de moderador aunque —tal y como he explicado en el capítulo 2— existen dispositivos autoregulados de toma de palabra. Ahora bien, puede ocurrir que en una situación de charla especialmente caótica, los participantes se pongan de acuerdo en controlar las tomas de palabra empleando cierto criterio temático, proxémico o producto de un juego de azar, y que alguien se encargue del asunto.

Durante este proceso conversacional se ha instaurado una pauta comunicativa anteriormente inexistente; se ha asignado a cierto individuo la legitimidad para dar la palabra. Esta nueva pauta local puede tener consecuencias importantes en cuanto al protagonismo de dicho individuo y su mayor influencia a la hora de decidir cómo y de qué hablar. Aunque esta eventualidad llegara a producirse, aún existirían ciertas diferencias entre la regla negociada y la que se aplica en los juicios. La última se mantiene durante todo el juicio y en todos y cada uno de los juicios que se celebren; ésta regla, entre otras, da forma a la institución, es la institución.

Sin embargo, tal y como Goffman no ha cesado de sugerir, no podemos conformarnos con un análisis plano de los intercambios institucionales. Si observamos el juicio con atención, si en lugar de simplificarlo lo estudiamos en toda su complejidad, tendremos ocasión de asistir a constantes quiebras —con y sin sanción— de lo que parecía una regla de estricto cumplimiento. Por otro lado, como ya advertiera al referirme a los juicios a insumisos, no siempre se actúa de conformidad con las reglas establecidas; la constante ruptura a la que éstas se ven sometidas pone de relieve un hecho notable en el plano social que, en el caso

de la insumisión, hay que atribuir a un agenciamiento en el que se articula una subjetividad en un momento histórico de autoconstitución.

La contraposición entre el ámbito institucional y el informal no tiene interés por sí misma; tampoco lo tiene la segmentación entre tipos de sujetos puesto que estos mismos aparecen atravesados por identidades múltiples, consistentes e inconsistentes. Lo realmente interesante es el ininterrumpido *hacerse de la interacción*, lo que Goffman denomina el **orden de la interacción**: los procesos dinámicos e intersubjetivos que conforman y subvierten los comportamientos sociodiscursivos; los existentes y acreditados y aquellos que forman parte de experimentos estrictamente situacionistas.

Una mirada compleja sobre todos y cada uno de los encuentros revela la confluencia de niveles de estructuración dura, mundos macroscópicos en los que la actividad y las posiciones están estrictamente reglamentadas, junto a elementos relacionales difusos de una gran flexibilidad y de los que se desprenden quiebras del orden, alianzas pasajeras, identidades situadas, principios alternativos e innovaciones de corto o largo alcance. El constante hacerse de la vida social pone de manifiesto la vulnerabilidad de lo que parece inmutable, atraviesa todas las estructuras y alerta a cualquier esfera de organización ya sea pública o privada.

La relativa indistinción aquí esbozada entre, por un lado, posiciones estructurales generalmente asociadas a las interacciones institucionales y, por otro, papeles emergentes relevantes en las conversaciones informales resulta particularmente reveladora al estudiar las actividades de humor situado. Lo que ambos contextos ponen de relieve es una segmentaridad más fina —interna a la propia enunciación— que fluye en distintas direcciones y hace aparecer con distinto grado de consistencia e intensidad las disposiciones que organizan la práctica conversacional.

No me he detenido a analizar cómo se bromea en los entornos institucionales clásicos —escuela, clínica, instituciones de encierro, administración, ejército— aunque contamos con importantes trabajos en este terreno. El humor situado no es privativo, en modo alguno, de las conversaciones informales y encuentra su lugar en ambientes de segmentaridad dura. En algunos casos, los menos, contribuye a generar quiebras de mayor o menor envergadura en la organización social; en otros, sustenta de manera inequívoca el *status quo*. Esta última parece ser la nota dominante o, al menos, así lo han hecho notar buena parte de los investigadores de la interacción.

En este sentido, no hay más que repasar los estudios de Joan P. Emerson (1973) o Rose L. Coser (1960) sobre el humor en el entorno médico. Emerson observa importantes desplazamientos de los sujetos —médicos y pacientes— en relación a su papel dentro de la institución cuando se trata de hacer bromas sobre temas tabú como el apercibimiento que tienen los pacientes de la muerte. El personal médico evita conscientemente un trato singularizado con los enfermos; un comportamiento más relajado supondría una “distancia del rol”<sup>3</sup> médico,

---

<sup>3</sup> El concepto de *distancia del rol* proviene de Goffman (1979). Interesado por los aspectos periféricos del rol, es decir, por todo aquello que lo hace inestable, Goffman distingue al hablar de las “imágenes de sí” entre las definiciones oficiales y aquellas cualidades personales que se expresan en cualquier punto de la interacción. “Denominaré *distancia del rol* a la separación neta que se expresa ‘eficazmente’ entre el individuo y su rol putativo. El término es por ello un poco elíptico: en realidad, el individuo no niega el rol, sino el sí mismo virtual implícito en el rol para todos los ejecutores que lo aceptan” (107-8). Estas consideraciones las hace Goffman al observar que un individuo no responde a un único rol sino que está atravesado por roles diversos que pueden, incluso, entrar en conflicto. En el marco de esta multiplicidad, existen aspectos normativos en la identidad y otros que dependen, en mayor o menor medida, de la actividad concreta que se realice en cada momento. Así, frente a la “absorción” total del rol durante la operación quirúrgica, siempre resulta posible “distanciarse” del mismo modo a como lo hace el cirujano cuando se pone a gastar bromas a la enfermera. “Con vistas a establecer el momento de estas relajaciones del ritmo funcionalmente útiles, el cirujano puede estirarse de manera desgarrada, exagerada o clownesca y pronunciar una frase poco formal de estímulo como ‘et voilà’, o ‘per fin’. Antes de que empiece la fase crítica o a su final puede entretener a los presentes con anécdotas sobre la fiesta de la noche anterior, la última partida, o algún lugar donde se puede ir a pescar. Y cuando se ha cosido al paciente o el trabajo difícil se ha terminado por completo, el cirujano puede dar paso a una broma con las enfermeras, pinchándolas benévola y por su inexperiencia o afirmando que la operación no ha terminado aún. Si no hay un enfermero varón que pueda llevar al paciente de la mesa de operaciones a la camilla, el cirujano puede evitar galantemente los intentos de las enfermeras e insistir en llevar él la parte más pesada del paciente, el tronco, comportándose de ese modo como varón protector más que como médico” (126). En páginas anteriores, he introducido una

actitud que se considera poco profesional en el trato con los pacientes. Así, cuando estos ponen de manifiesto sus miedos bromeando sobre la posibilidad de morir, los profesionales redefinen rápidamente la conversación ("usted no se va a morir") infundiendo, de este modo, la gravedad que caracteriza la relación médico-paciente. Los médicos, reajustan de este modo la naturaleza institucional del encuentro y se atienen a la prohibición tácita que se cierne sobre el conjunto del personal a la hora de tratar asuntos de tipo emocional. Sobre la muerte no se puede hablar ni en serio ni en broma y si un enfermo tiene la "debilidad" de sacar el tema con el fin tranquilizarse o conjurar el miedo, el personal médico se sentirá incómodo y tratará el asunto con una seriedad desmedida, ignorando el deseo o la necesidad del paciente por alterar el orden socioafectivo. Como es de esperar, los efectos de esta gravedad crean distancia entre los interlocutores y, en no pocos casos, preocupación de parte de los afectados.<sup>4</sup>

El estudio de Coser se refiere a interacciones entre psiquiatras y de estos con los pacientes. En él, se observa que los jóvenes especialistas son constante objeto de burla por parte de los psiquiatras veteranos. Este tratamiento que en apariencia rompe la sintonía entre los miembros del grupo profesional contribuye, por el contrario, a reforzar el sentimiento corporativo: el veterano se reconoce en los comienzos del colega recién llegado ("todos hemos sido tan inocentes como para pensar lo que ahora pienso") y el neófito que de buenas a primeras se convierte en objeto de atención siente cómo, mediante este rito de paso, entra de lleno a formar parte de una comunidad de expertos.

---

intercambio —recogido y comentado por el propio Goffman— en el que se ve con claridad la gestión del rol en el curso de una situación, me estoy refiriendo al episodio que tiene lugar entre Nixon y una periodista durante una rueda de prensa (cf. 20).

<sup>4</sup> Observaciones similares en torno a la prohibición encubierta de hablar sobre ciertos temas proceden de la investigación realizada por uno de los estudiosos del conocido grupo de Palo Alto, Stuart J. Sigman (1984), sobre las interacciones entre ancianos y personal en los centros geriátricos. Los internos, habiendo aceptado una definición de sí mismos como personas "rectas", conversan y, en general, se comportan de acuerdo a las reglas de conducta institucionalizadas del asilo. Los intentos rupturistas que, en ocasiones, protagonizan los ancianos se topan con el muro de incomunicación que levantan los asistentes en torno suyo. Mientras estos últimos justifican su comportamiento en función del desorden que muestran los ancianos con respecto a temas que no tienen que ver con el asilo, los segundos —profundamente insatisfechos— no logran comprender por qué son sometidos a un disciplinamiento semejante.

Otras investigaciones a las que he hecho referencia anteriormente, entre ellas la que gira en torno al bar Brady's, donde el jefe de barra, las camareras y los clientes ocupan posiciones socialmente definidas en función de la transacción de servicios y del orden sexual, vienen a corroborar el papel que la actividad humorística puede llegar a cumplir en la consolidación subrepticia de las líneas de poder (cf. 150).

En suma: lo que estas reflexiones vienen a resaltar es que los llamados encuentros institucionales construyen su normativa desde la propia interacción; es en ella donde médicos, pacientes, y enfermeras aprenden su papel y articulan las prerrogativas que éste comporta en cada ocasión.

## **2. La actividad humorística en la charla informal**

### **2.1. Entramado conversacional y "micropolítica de la conversación"**

Si la actividad humorística no puede explicarse exclusivamente como producto de las categorías sociales de los sujetos conformadas con anterioridad al intercambio y una vez hemos aceptado que éstas están sujetas a constantes procesos de transformación dialógica, es necesario desplazar la atención al desarrollo de la actividad en cuestión, a lo que en el primer capítulo he denominado **entramado de la enunciación humorística** (cf. 57). Por entramado entiendo todo aquello que acontece en términos de alineación, movimientos o estrategias conversacionales y, de algo de lo que aún no he hablado pero en lo que pretendo detenerme en este capítulo, esto es, de los asuntos sobre los que versan estos episodios. Es en el entramado —en la articulación emergente que conforma el acontecimiento donde tendremos ocasión de contemplar los procesos sociales de subjetivación en su puesta en existencia.

Ya no se trataría, por tanto, de observar el vínculo de partida tal y como hiciera Radcliffe-Brown al estudiar la "camaradería jocosa", sino de explicar el fe-

nómeno humorístico —incluida la dimensión afectiva en procesos de *degradación*, *engaño*, *prueba*, *flagitamiento* e *identificación* relativa que en él tienen lugar— como algo que adquiere forma en la práctica comunicativa. El acoplamiento dinámico de temas, alineaciones, orden de participación, silencios, implicaciones y movimientos enunciacionales de acercamiento y distanciamiento es lo que da un sentido a las identidades de los que se ríen y es, en definitiva, lo que hace o no gracia.

Reflexiones similares animan a D. Handelman y B. Kapferer (1972) a dividir las bromas en dos grupos: **convencionales** ("category-routinized joking") y **contextuales** ("setting-specific joking") en función del curso de la acción. Esta división que en buena medida tiene que ver con la mera pertenencia a una categoría socialmente autorizada, presenta también una relación dinámica con el desarrollo más o menos acordado de las bromas. Si bien las primeras —las "bromas convencionales"— tienen lugar entre individuos en virtud de su adscripción a cierto grupo, por ejemplo, los de la tribu Beba con los de la tribu Ngoni, puede ocurrir que la burla se ritualice no en virtud del vínculo estructural de los sujetos sino por desarrollarse habitualmente de acuerdo a las mismas pautas de interacción.

Esto sería el caso de la *inocentada* que consiste en colocar un monigote en la espalda de otra persona sin que ésta se dé cuenta. Resulta totalmente indiferente quién sea la víctima del pasatiempo, lo fundamental es que a partir de la actuación embromante todos la considerarán en el papel de inocente. Así, mientras las bromas entre Bembas y Ngonis son convencionales en función de la categoría social de los interlocutores, la *inocentada* del monigote lo es a causa del carácter prescriptivo del entramado de la acción: el mecanismo siempre es el mismo, independientemente de la persona sobre la que se ejecute el plan deceptivo.

Dado mucho que podamos hablar de situaciones en las que una intervención resulta graciosa exclusivamente en virtud de la condición social de quien

la enuncia y quien la recibe, en cambio, sí parecen existir multitud de actividades cuyo contenido está entretejido de forma estable. Piénsese en todas aquellas expresiones que, habiendo adquirido un estatus gracioso dentro de un grupo —una palabra inventada, una expresión chistosa, un apelativo, etc.—, se repiten una y otra vez en el mismo encuentro o en el curso de las distintas ocasiones en que los miembros de este grupo vuelven a juntarse. Del mismo modo, al hablar de los mecanismos pragmáticos del humor, puse algunos ejemplos de tomaduras de pelo (A: “¿Puedes abrir la ventana?”, B: “no sé, lo intentaré”) cuyo proceder las hace prácticamente fósiles e insensibles en lo que respecta al contenido interpersonal.

Para Handelman y Kapferer, las “bromas contextuales” se pueden reencuadrar de modo serio con mayor facilidad. Sin embargo, desde una perspectiva interaccional, no parece que esto sea estrictamente cierto; ambas actuaciones —convencionales y contextuales— son igualmente frágiles y se hayan expuestas a constantes movimientos de ritualización o improvisación.

Una tomadura de pelo particular que, en un principio, surge de una ocurrencia impredecible puede, a partir de un momento dado, *enactarse* de forma repetitiva desencadenando una estratificación de las posiciones y alineaciones que la constituyen. En el extremo contrario, un juego altamente ritualizado como el del monigote —siendo como es insensible con respecto a la elección del blanco— puede dar paso a una especialización de la víctima. En este caso, la actuación se adaptará a las características del sujeto a quien va dirigida; se pondrá, por ejemplo, un monigote recortado según un modelo particular o se pegará cuando la persona “inocente” desarrolle cierta actividad que le haga parecer más chistosa. Este proceso de personalización —al que me referiré más adelante mediante un ejemplo— puede actuar sobre prácticas tan manidas como tapar los ojos a alguien y preguntar “¿quién soy?”.

Según Handelman y Kapferer, el humor contextual es humor de situación, de todo tipo de situaciones, pero sobretudo de situaciones informales, de por

al menos predeterminadas que los encuentros institucionales. La situación informal por excelencia —al menos en nuestro entorno cultural— es la charla. Y empleo charla en un sentido más restringido que conversación, si bien adopto la definición que de ésta hiciera Gabriel Tarde y de la que excluía explícitamente cualquier interacción que tuviera una finalidad transparente:

"Entiendo por conversación todo diálogo sin utilidad directa e inmediata, en el que se habla sobre todo por hablar, por placer, por juego o por cortesía... La conversación señala el apogeo de la atención espontánea, que los hombres se prestan recíprocamente, y mediante la cual se compenetran con infinitamente más profundidad que en ninguna otra relación social." (1986:93)

Y no es que la charla sea una situación social uniforme; tal y como señala Tarde, charlas son las tertulias de café, las que tiene lugar en los márgenes de un encuentro con agenda, las sobremesas o las reuniones por el placer de conversar que en el siglo XVII y en Francia organizaran y dirigieran las *preciosas*. Las charlas pueden versar, según la ocasión o el periodo histórico, sobre una gran diversidad de temas, pueden reunir personas de muy distinto signo o conducirse con arreglo a pautas completamente diferentes. La charla está, por decirlo de algún modo, sujeta a un devenir histórico que hace de ella una clase de acontecimiento social en constante evolución.

La importancia de la conversación casual que Tarde advirtiera a finales del siglo XIX es hoy uno de los aspectos centrales en la institucionalización histórica del concepto "opinión pública", sobre el que giran buena parte de los debates relacionados con la influencia de los medios de comunicación de masas. En lo que al presente estudio respecta, y tal y como ya señalé en la introducción, el interés por la charla se centra en el hecho de que es en esta clase de ocasiones poco preparadas y sin agenda en la que se produce una mayor profusión de las actividades de humor situado.

Todo aquel que charla hace valer su condición de conversador, identidad primera que le sitúa en una relación simétrica con sus contertulios. A partir de





tiene más que ver con lo que se proyecta sobre lo que se desea ser o desea que la otra sea que con el presupuesto amistoso. La instigación en (2) expresa la adscripción a una identidad "ser lesbiana" que, en estas circunstancias precisas, constituye una identidad situada ya que identifica claramente al grupo de mujeres que se quedan en el parque. Eabosa, además, una identidad contrapuesta, la de "mujer con hombre" a la que van asociadas determinadas ideas antagonistas, fundamentalmente la de dependencia; se trata de un agenciamiento bastante conocido dentro de los círculos feministas. Este papel —el de mujer atada— es precisamente el que la instigadora, practicando un *juego de exclusión*, asigna a la blanco cuando ésta anuncia su marcha.

Esta clase de juegos, sobre la que me detendré más adelante, simula una forma indirecta de decir "no te vas, nosotras te echamos". Meterse con alguien mediante una instigación semejante funciona, es decir, significa en su "enganche" con imágenes ya instituidas de lesbianismo y heteroexualidad, conecta con segmentaciones ya consolidadas y se hace eco de este tipo de partición dual.

Ahora bien, en el análisis global del episodio no podemos perder de vista el resto del encuentro e incluso la historia interactiva del grupo en el que surge. En este sentido, puede ocurrir, —como es el caso— que este tipo de pullas sucedan de forma aislada y que supongan una fractura con respecto al resto de las intervenciones, que se trate de una suspensión pasajera de los procesos heterogéneos y flexibles de agregación que están teniendo lugar entre un grupo de mujeres que, desde luego, nada tienen que ver con la segmentación binaria —lesbiana vs. hetero— que vertebra la actuación.

En algunos casos, la fuerza irónica de lo enunciado puede ser tan transparente que la instigadora se convierta conscientemente en altavoz de un estereotipo fácilmente reconocible y desdoblable. En cuyo caso, el enunciado —y tal y como he explicado al hablar de la ironía—, se muestre a sí mismo como un comentario ridículo e imprecendente, como una expresión digna de repulsa, una caricatura de lo que no se es pero se sabe que alguien es. Puede ocurrir, por el

contrario, que mediante este enunciado se ahonde realmente en una binarización que ya estuviera de algún modo presente en la historia del grupo en que se produce. Según esta polarización cada mujer quedaría homogenizada de por sí y en relación a las otras en función de cierta cualidad: "ésta 'entiende', ésta es hetero". Una tercera posibilidad —bastante común por otro lado— es que no exista un acuerdo sobre como tomarse lo ocurrido y que, mientras una lo considere como una instancia de absoluto fingimiento, otra —habitualmente suele tratarse de la interpelada— se sienta excluida y comienza a interiorizar un fantasma.

De acuerdo con este modo de enfocar el intercambio, se pueden trazar una serie de diagramas a partir de los movimientos micropolíticos de la conversación que tienen lugar en los encuentros de un colectivo. Estos diagramas, dibujados desde distintos ángulos, podrían darnos una idea de todo aquello que a nivel intersubjetivo se va fraguando durante la interacción. La indeterminación interpretativa que se desprende de este análisis es premeditada y entiendo que nada adquiere sentido si no es en las coordenadas "históricas" (según Bakhtin) que permiten cartografiar el encuentro.

Habría, incluso, que dar un paso adelante en el análisis de la situación para comprender los efectos de este episodio; saber, por ejemplo, cómo han cuajado anteriormente los agenciamientos lésbicos dentro del grupo, es decir, cómo se vive colectivamente el asunto de la identidad lesbiana. Pero, además, habría que tener presente la composición individual de esta vivencia, en especial, la que de ella haga la blanco.

El análisis del episodio considerado se detiene en este punto puesto que lo que ahora me interesa subrayar es que la alusión a la relación de amistad como explicación de lo que sucede en este tipo de vaciles resulta poco convincente y que esto se debe fundamentalmente a que descansa sobre una idea estática tanto de la actividad discursiva como de la relacional, entendidas además como algo diferenciadas.

Cabría entonces preguntarse: ¿qué elementos determinan la composición afectiva de estos episodios? En el análisis del episodio anterior he mencionado algunos aspectos del contenido de las burlas a tener en cuenta, entre ellos me he referido a la ocasión, la frecuencia o el asunto de la burla en relación al régimen socioafectivo en el que se inscriben. Sobre este último aspecto, el tema como elemento en constante elaboración y como materia del universo afectivo, hablaré en las próximas páginas. Pero antes me gustaría introducir algunas matizaciones sobre la actividad social de charlar.

## 2.2. La charla y la “promoción del placer social de conversar”

Uno de los aspectos que llaman la atención sobre la charla en tanto actividad conversacional sin agenda es la **profusión humorística** que en ella tiene lugar. La charla es, en este sentido, la actividad social humorística por excelencia, si bien, y como han observado algunos, hoy el humorismo se ha infiltrado en todos los ámbitos de lo social (cf. 4).

La charla está expuesta a constantes cambios de marco (cf. 89) ; transcurre en el frágil umbral que diferencia lo serio del juego y del humor. Estos diálogos informales entre varias personas transcurren de acuerdo a un flujo aparentemente caótico de argumentos, posiciones y temas. Muchos adquieren un tinte humorístico. Algunos, quizás los menos, no llegarán a despertar la más mínima resonancia humorística mientras que otros, una vez introducidos, resultan inevitablemente graciosos. Esto último suele ocurrir cuando determinado asunto ya ha sido objeto de humor en anteriores ocasiones y ha entrado a formar parte del repertorio humorístico de los conversadores. Sucede, por lo general, que ningún tema es privativo del humor y, a la inversa, que cualquier tema, uno que se esté tratando con toda la seriedad del mundo, se transforme de un turno al siguiente en un asunto sumamente gracioso sin que nadie se explique muy bien cómo ha llegado a ocurrir.

Si en los encuentros con agenda existe una presión por centrar el tema, la disposición que domina y encauza la charla apunta a la consecución del placer social. Pero, ¿qué es este placer social?

Fisgar, bromear, parlotear, pasar el rato, vacilar o, como se dice en Colombia, "hablar caspa" o "paja" son algunas de las disposiciones más sobresalientes que sitúan la charla junto a otros tantos pasatiempos sociales como el baile, en el que la acción coordinada y ligera entre los actores reaviva el sentido de contacto y compenetración con su acompañante. Los interlocutores consideran estos encuentros como satisfactorios cuando se desarrollan de un modo fluido y jocoso, cuando todos han tenido ocasión de enzarzarse en la tertulia y alcanzar, de este modo, un sentido unitario sobre lo que está ocurriendo. Abundantes solapamientos, risas, abucheos y todo tipo de gestos y modulaciones en la entonación jalonan estos coloquios informales de alta tensión energética. Algunos autores —Tarde entre ellos—, han visto en estos encuentros el auténtico espacio en el que se juega la vida social de una comunidad, donde se gesta, sin ir más lejos, la opinión. Hoy más que nunca sociólogos e historiadores advierten en las interacciones informales el punto de observación más iluminador sobre los procesos sociales y subjetivos.

"Comunidad de sentimiento" ha sido la expresión con la que Donald Brenneis (1990) denomina la emoción que despiertan estas actividades profundamente comunitarias presentes en distintas culturas. Lo fundamental en la charla, señala el antropólogo, no es la condición anímica, afectiva o personal de los participantes tomados uno por uno sino la comunión que tiene lugar cuando estos se ponen en contacto, cuando se dejan arrastrar por el flujo conversacional y participan juntos en una *acción concertada* (cf. 83).

Para Michel Maffesoli estas agregaciones difusas resultan fundamentales para comprender la socialidad moderna como una "socialidad de contacto" que opera sobre un terreno de indefinición relacional y que se erige sobre afinidades siempre por clarificar, siempre cambiantes.

"La francachela, la charla, la conversación anodina, que puntúan la vida de todos los días, hacen 'salir de sí', y, por ello mismo, crean ese aura específica que sirve de argamasa al tribalismo (...) Lo dionisiaco remite, por supuesto, a la promiscuidad sexual y a otras efervescencias afectuales o festivas; pero permite igualmente comprender la elaboración de las opiniones comunes, así como de las creencias colectivas o de la *dóxa* común, en una palabra, esos 'marcos colectivos de la memoria' (...) que permiten poner de manifiesto las vivencias o las 'corrientes de experiencia'" (1991:62)

"Hacer risas" es la expresión comúnmente utilizada para referirse a esta convivialidad de carácter fático (Abril 1988) sobre la que algunos, Maffesoli entre ellos, cifran la potencia social.

A pesar de estas alabanzas al carácter espontáneo, afectivo y festivo de la charla, no nos podemos llamar a engaño, ni pasar por alto lo que una observación atenta de las formas de participación y del desarrollo de estos encuentros ponen de manifiesto. Este supuesto placer social que se asocia a la charla, esconde en ocasiones fenómenos de frustración, angustia y prepotencia de unos conversadores por otros. La prolijidad de palabras, la efusividad, la efervescencia conversacional es —como sucede con otras pautas interactivas que operan en otro tipo de encuentros— un principio de normalización, un precepto o consigna —como dimensión ilocutiva de obligación— que hace temer el auténtico *horror vacui* que mucha gente, en grupo o en charla de a dos, experimenta ante el silencio, las pausas demasiado largas y la propia superficialidad de lo que se dice.

Una charla "mal llevada", en la que, por ejemplo, no se trabaja para atenuar la diferencia, la posibilidad de conflicto o la mera aparición de un espacio de incertidumbre es para muchos una revelación o confesión obscena de una supuesta infamia esencial de los que charlan, de un no "saber estar". Permanecer en silencio y carecer de entusiasmo o deseo de comunicar son comportamientos que se tratan como "manifestaciones patológicas"; aquellos que las protagonizan son considerados como sujetos problemáticos que rompen con su silencio la

promoción "obligada" del humorismo. Aun en los casos de satisfacción generalizada, cuando se piensa que el encuentro ha salido bien —"ha estado bien" se dice con frecuencia— y no se han evidenciado segregaciones mayores, el *salir de sí* postulado por Maffesoli no siempre es tal. Se trata en muchos casos de un *salir de sí* para *entrar en mí*, en nosotros; yo, mi grupo, mis colegas, mi barrio, ámbitos que no resultan necesariamente más abiertos y que, en este sentido, no suponen una alteración significativa de las formas y los contenidos de la convivencia. Salir de un territorio anillado para entrar en otro igualmente cercado.

Quizás el panegírico que se dedica a este tipo de interacciones —tan acordes con el espíritu postmoderno de algunos pensadores— esconda, en no pocos casos, procesos micropolíticos de enquistamiento, falta de intensidad y desigualdad. No niego que junto a esta apariencia de intensidad que se observa en muchas charlas existan auténticos acontecimientos conversacionales en ruptura, auténticas *salidas de sí* en las se reorganiza cuando no subvierte el orden social y que, en este proceso, el humor juega un papel esencial. Pero no quería pasar por alto la homogeneización con la que a menudo se tratan estos acontecimientos de "comunidad" social en la literatura. En definitiva, el placer social y, en este sentido, la prolijidad humorística funcionan como una máxima que forma parte del orden de la interacción y, en esa medida, del modo apropiado y/o esperable de conducir una conversación.

Este principio interactivo —el de la promoción del placer social— que guía la charla tiene un impacto decisivo en la selección y desarrollo de los temas de conversación. Si en apariencia cualquiera puede hablar de cualquier cosa en cualquier momento, la práctica conversacional muestra un cuadro muy diferente. La supuesta falta de constricciones en lo que a temas y marcos se refiere está, en realidad, sujeta a ciertas condiciones que tienen que ver con la elaboración de algunas materias en tema de humor dentro de cada colectividad específica y con restricciones que son producto del tanteo que los participantes realizan *in situ*.

Estas restricciones operan en la más informal de las charlas e incluso entre sujetos que participan en intercambios que ellos mismos catalogan como íntimos.

Muy infrecuentes, por no decir inexistentes —al menos en las conversaciones que he tenido ocasión de recoger— son aquellas bromas, burlas, tomaduras de pelo o anécdotas que tienen que ver con la deformidad física de alguno de los conversadores. Determinados asuntos que, en principio, no caen de lleno en zonas de alto riesgo de reencuadre, pueden desencadenar la irritación del blanco, bien por su frecuencia, es decir, porque se repitan una y otra vez; bien porque esta persona muestre una especial sensibilidad con respecto a ciertos asuntos, o bien porque la burla se realice de un modo brusco e impertinente. Todo ello indica que condiciones discursivas como la repetición, la frecuencia o el tacto son factores fundamentales a la hora de comprender las instancias de malentendido. Tantear y reconducir las cuestiones que se advierten “delicadas” es parte de la maestría adaptativa que se espera de los toman parte en una charla.

Lo que todas estas cuestiones ponen de manifiesto es la existencia de una *pragmática de los temas de humor*: un conjunto de dispositivos de gestión de carácter cultural que guían los temas de conversación y que discriminan las conexiones socioafectivas que surgen entre los temas y el resto de los elementos que conforman la situación. Lo que propongo, por consiguiente, no es un repaso de bloques temáticos tal y como se propone desde algunos estudios sobre los chistes siguiendo los criterios de las colecciones en que se publican, suponiendo que las compartimentaciones “clásicas” de los temas de humor —sexual, étnico, religioso, político, escatológico, etc.— tengan como tales alguna pertinencia fuera del ámbito de los chistes, sino una caracterización de los temas según los procesos intersubjetivos que en ellos tengan lugar. En este sentido, trataré de establecer algunos vectores temático-afectivos transversales, es decir, que atraviesen los distintos temas de conversación y sirvan, en principio, al análisis de cualquier intercambio humorístico.



Aludir a estos dispositivos significa hablar del componente emocional en la construcción de la subjetividad, componente que opera en todos y cada uno de los encuentros y que descansa, en buena medida, en la organización temática. En esta perspectiva lo que más me interesa no es tanto la descripción fenomenológica del comportamiento conversacional en lo referente a la gestión de los temas como el modelo de subjetividad que tal descripción sobreentiende implícitamente, la forma en la que los sujetos que conversan se transforman —a sí mismos y a sus contertulios— en materia de humor.

### 3. Hacia una pragmática de los temas humorísticos

#### 3.1. El tema como noción discursiva

La palabra "tema" es suficientemente común como para ser empleada según distintas acepciones. Así, se dice que el tema es de lo que se habla y, a pesar de que cada cual tenga distintas cosas que manifestar sobre él, éste permanece idéntico al margen del contenido que sobre él se vierta. Preguntar a alguien si tiene algo que decir sobre el tema es un modo dar por sentado que el interlocutor ha extraído un denominador común a las intervenciones de sus contertulios y sabe de qué se está hablando. Pues bien, estos comentarios ordinarios sobre qué sea el tema de una conversación han inspirado los escasos trabajos que existen sobre esta cuestión y que provienen del análisis del discurso; me refiero fundamentalmente al de Ochs-Keenan y Schieffelin (1983) y a las aportaciones posteriores de Brown y Yule (1983).<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Existe otra aproximación al tema, entre las que destaca la que, desde una perspectiva discursiva de carácter cognitivista, desarrolla Van Dijk junto a sus colaboradores (1985; Van Dijk y Kintch 1978). El aspecto fundamental de la misma consiste en caracterizar el *proceso* que siguen los receptores a la hora de interpretar un texto. De acuerdo con este enfoque, la estructura semántica de un discurso se establece a *nivel microestructural*, es decir, al nivel de las relaciones locales que guardan entre sí las proposiciones, pero, además, al nivel de la estructura global o *macroestructura*. Esta última asegura que todas y cada una de las proposiciones estén conectadas en relación a lo que intuitivamente se denomina "tema del discurso". El tema dota al texto de unidad, de un significado que se halla por encima de las relaciones de coherencia. Para Van Dijk, el proceso de producción y comprensión de textos coherentes se realiza mediante macro-reglas que se aplican de modo escalonado y que utilizan inferencias, así como el conocimiento recuperado de la memoria. El tema es la representación mental que sintetiza el contenido y que permanece en las mentes de los interlocutores. Reduce,

El tema es, según las autoras, el asunto de interés inmediato o de lo que se habla en cada momento. En este sentido, se puede decir que el tema no está, en modo alguno, prefijado, como ocurre en los encuentros con agenda. En las conversaciones informales, determinar el tema responde a una decisión únicamente posible en un momento concreto del diálogo. Se trata, por tanto, de una tarea que los interlocutores han de realizar constantemente si quieren participar activamente en la conversación. Para determinar cuál sea dicho asunto es fundamental conocer el propósito inmediato de la producción discursiva, no hablo ya del objetivo global del encuentro, del que la charla carece, sino del por qué determinada cuestión resulta relevante en un punto concreto de la cadena hablada. Considérese el siguiente fragmento (el resto de los ejemplos de esta sección pertenecen al mismo encuentro):

C2M.1Esp. (an. 491)

*((Carmen llega con retraso a la casa de María donde el resto de las participantes se disponen a cenar))*

LX      qué te ha pasado?

2K      qué instrucciones más alucinantes! si hubiéramos quedado (que si (-----))

3X      (pues todas

4K      «(-----) que si el metro de Urgel, que las calles no tiene su nombre

X      «hemos- yo

5C      pero pregunta

6K      he das vueltas, he preguntado

7C      yo he preguntado y me han dicho en seguida

8K      pues yo me he desviado completamente, me he tirado por el Toboso, y no encontraba el nombre de la travesía que había visto en el mapa para salir aquí, y bueno, y otra vez y me he confundido dos veces en el metro de dirección, o sea que he cogido dirección

(Ciudad Universitaria en lugar=

9M      ((-----))

organiza y categoriza la información semántica de las secuencias en un todo que se expresa en un conjunto de proposiciones jerárquicamente organizadas, siendo la que se encuentra más arriba en la estructura la que se considera "proposición-tema". Este modelo no opera, en principio, sobre situaciones reales de conversación sino a partir de experimentos más o menos controlados en los que se solicita de los sujetos su percepción sobre qué sea el asunto del que se habla o sobre el que se lee.

- 10K      =(de (-----) y cuando me cambiado en Oporto y ((-----)  
11X      (bueno guapa  
12C      ((-----)  
13M      ((dico-----metro de Madrid-----)  
14X      guapa, estás enamorad y no sabes ((-----)  
15B      (venga sientate que te estamos esperando  
para que nos cuentes las cosas

El tema de este fragmento podría parafrasearse del siguiente modo: "lo que le ha pasado a Carmen en el camino hacia casa de María". Lo que conocemos del tema —lo que las participantes van conviniendo— es que Carmen se ha perdido. La pertinencia de este asunto es simultáneamente de orden secuencial puesto que Cruz (X) lo ha introducido en una de sus intervenciones precedentes, en concreto, mediante una pregunta: "¿qué te ha pasado?" y extratextual: el grupo se ha reunido al completo con la excepción de la protagonista, de lo que se deduce que algo ha tenido que sucederle.

Tanto la pregunta inicial como la tardanza hacen presuponer que algo le ha sucedido a Carmen. Esta *presuposición* señala el tema y el asunto sobre el que progresivamente se acumularán las informaciones, explicaciones y comentarios subsiguientes. Tal y como explican Ochs-Keenan y Schieffelin, el tema es la proposición o conjunto de proposiciones presupuestas por el asunto de interés inmediato, la proposición (o conjunto de proposiciones) acerca de las cuales se ofrece o reclama nueva información. Identificar la *presuposición* "algo le ha sucedido a Carmen" es esencial a la hora de clarificar colectivamente el asunto que se someterá a debate.

Alguien podría objetar que, en lugar de "lo que le ha sucedido a Carmen", aquí se habla de "el por qué le ha sucedido algo a Carmen". Por un lado, Carmen cuenta que se ha perdido pero, por otro, insiste una y otra vez sobre la falta de instrucciones precisas a las que, según ella, hay que achacar su tardanza. Este y otros títulos posibles forman sin ninguna duda parte de lo que se conoce como marco temático de la interacción, sin embargo, la decisión sobre cuál sea el

tema del discurso está indisolublemente ligada a la del *por qué*, es decir, a las condiciones "históricas" (según Bakhtin) que hacen pertinente hablar de un determinado asunto y no de otro. En este sentido, cubría la posibilidad de desdoblarse el tema según se observa desde la perspectiva de Carmen o de la del resto de las implicadas. Para las mujeres que esperan, saber a qué se debe el retraso de Carmen es lo que origina y justifica el resto del fragmento, lo que se constituye en foco de la interacción y lo que desencadena todos los comentarios subsiguientes. Es lo que hace al caso en el contexto de la demora y lo que explica, en último término, el *por qué esto ahora* al que alude K. Foppa (1990) como criterio temático por excelencia. En cambio, para Carmen, el asunto tiene una significación específica. El foco sigue siendo el relato sobre el extravío pero, para ella, lo destacable son los impedimentos que justifican la demora, entre ellos, la responsabilidad de sus amigas a la hora de indicar el camino.

Para Brown y Yule, el tema no es único e incluiría todo el entramado de asuntos de los que los participantes sostienen estar tratando. El marco temático puede incluir distintos puntos de vista sobre el mismo asunto o centrarse en elementos parciales del mismo: el tiempo o el lugar en el que transcurre, las personas involucradas o, como en el ejemplo anterior, las condiciones situacionales que explican el desarrollo irregular del encuentro.

Establecer el tema de una conversación constituye un procedimiento dinámico y colectivo formado por movimientos de inicio, continuación y abandono. Estos movimientos pueden estar consensuados —todas las partes hablan de lo mismo— como en el fragmento anterior o colisionar provocando una confusión (como entre (17) y (28)), una bifurcación de la conversación (como entre (29) y (35)) o una negociación o restitución acordada del tema del que se hablaba (como entre (83) y (91)).

La cooperación hacia la que inevitablemente tiende la conversación, según se ha señalado desde Grice, hace que todo apunte hacia la confluencia temática, es decir, a que los participantes hablen del mismo tema aunque, en un momento

dado, pueda prevalecer el deseo unilateral de tratar cierto asunto. Cuando cada cual habla de lo que quiere sin que se dé una definición unitaria del tema es probable que, mediante algún movimiento, alguien articule nuevamente la convergencia. Qué tema sea el que prevalezca a partir de ese momento dependerá de distintos factores: que interese al mayor número de gente, que se considere prioritario o de especial relevancia para el grupo o que haya hecho reír a alguien. El próximo fragmento ilustra la preeminencia de este último criterio:

C2M.1Esp. (an. 494)

128X qué hijos de puta, [es que no (-----)] [TEMA A: 'MULTA']

129K [yo me acabo de comer un churro de chocolate ((a Marta))  
[TEMA B: 'CHURRO']

130B ((risas) [A])

131K por el camino digo [(-----)] [B]

132X [es que- (-----)] (yo- yo que siempre respeto las=

133M ((risas) un churro de chocolate=

134X =señales [A]

135M =dice ((risas) [B])

136B ((risas) [B])

137K ((risas) [B])

\*138X [se ha comido qué? [B]

139M un churro de chocolate ((*riéndose*))

140 ((risas)

141X claro por eso llegas a estas horas tía

142 ((risas)

143M dice como no encontraba el sitio he pillao y un churro de chocolate  
((*riéndose*))

144K a: si he empezao a comérmelo y me das tiempo a comérmelo hasta llegar  
aquí es lo creéis? ((*riéndose*)) o sea lo perdida que he estado

La confluencia global se produce en (138) cuando las carcajadas del conjunto de las participantes logran motivar la curiosidad de Cruz (X) por saber de qué va el tema. Una vez más, un movimiento interrogativo sirve para propiciar la tarea colectiva de *establecer el tema*. Existen casos en que las interlocutoras no se ponen de acuerdo en el tema del que quieren hablar; si esto ocurre cada cual tratará de guiar la charla hacia el asunto del que quiera hablar.

El proceso mediante el que se *concierta* el tema a tratar se efectúa mediante una serie de movimientos que proporcionan una sintaxis para la organización secuencial de los temas en el discurso. Ocha-Keehan y Schiffelin los organizan en el siguiente esquema:

Discurso			
Continuo		Discontinuo	
Colaborar tema	Incorporar tema	Re-introducir tema	Introducir tema

Julia A. Goldberg (1987), por su parte, establece un conjunto de movimientos en lo esencial muy similares a los anteriores que trataré de ejemplificar mediante algunos extractos del encuentro considerado:

(1) **Introducir un tema:** se añaden nuevos referentes sin que ninguno forme parte o sea presupuesto en los enunciados precedentes.

123X no puede recurrir

124B por qué no?

125X no porque ya lo tienen todo medido y limitado

\*126K qué tal la facultad?

(2) **Reintroducir un tema:** se introducen referentes que han aparecido en enunciados previos, pero no en el inmediatamente anterior. El turno en (124) del extracto anterior ilustra esta clase de contribución.

(3) **Aportar al tema:** se mantienen los referentes del enunciado anterior expandiendo o añadiendo nuevos referentes.

164M mira, una salida es Camino Viejo de Leganés, calle Urgel y otra es el Tabaco y la de enfrente que no me acuerdo cómo se llama ahora mismo

\*165K PataPata o algo así

Un tipo de específico de aportación consiste en inaugurar un asunto nuevo aunque relacionado con el precedente, con el que comparte algún presupuesto.

153X    {y por qué no- mira pero es que tú no has encontrado la calle-, tú no has encontrado la calle Urgel? porque vamos más sencillo que eso

154K    no

\*155X   y no has pedido preguntar a nadie, eiga [la salida del metro?

El asunto tratado en (153) se amplía en (155) por medio de nuevos datos; la presuposición es la misma: "Carmen no ha encontrado la calle Urgel".

(4) **Aguantar el tema:** consiste en no introducir nuevos referentes pero mantener vivo de algún modo el asunto del que se habla. Estos movimientos suelen consistir en *ratificaciones* (92-93), apelaciones en las que se llama la atención (88-90) o coletillas o *etcéteras* (83-84).

97B    la Teya es una de mi pueblo

\*98C   la Teya claro

Además de la identificación del referente y de las presuposiciones existen índices lingüísticos que permiten determinar el tema de una conversación. *Hablar sobre el tema* ("on topic") es un modo de actuar de forma pertinente, es decir, de seguir lo que Grice denomina la *máxima de pertinencia*. Cuando una contraviene esta pauta —ya sea introduciendo o reintroduciendo otro asunto completamente distinto— suele excusarse mediante alguna "metaintervención" que indique que está actuando de buena fe (e.g., "hablando de otra cosa", "perdón", "antes de que se me olvide"). Otros indicios de cambio de tema son las llamadas de atención que quien introduce un tema dirige a sus contrerpartes (e.g., "oye", "escucha", "por cierto", "Ana, Ana") o la articulación dubitativa. Es frecuente también, como ya hemos visto, que el empleo de una pregunta cuya presuposición será el nuevo tema (e.g., "¿te vienes hoy a mi casa a dormir?").

"¿sabes lo que he visto hoy?"). Asimismo, repetir puede ser una forma práctica de empezar a hablar de algo (A: (risas), B: "¿se puede saber que es lo que te hace tanta gracia?").

Expresiones como "claro", "sí", "de verdad", "vaya", "no me lo puedo creer" o la reiteración del turno anterior —lo que he denominado *ratificación*— son modos de sostener el tema asegurando al interlocutor que se ha aceptado el tema propuesto, es decir, que se da por sentado y que se entiende el sentido de lo que se refiere. La conjunción "pero" se utiliza en movimientos de aportación temática ya que genera expectativas en torno a la incorporación de nueva información que contravenga la intervención precedente. La entonación (Brown y Yule 1983), las miradas, el contacto corporal, el movimiento en el "territorio interpersonal" según la conceptualización de Eduard T. Hall (1989) (Goodwin 1981, Ochs-Keenan y Schieffelin 1983), las pausas y las carcajadas son recursos fundamentales en la progresión temática. Sirven, entre otras cosas, para establecer contacto, asegurar la atención, ratificar lo que se dice o la entrada de un nuevo interlocutor, localizar referentes en las coordenadas espaciales de la interacción y clarificar posibles confusiones.

De esta breve exposición sobre el tema desde el tratamiento sistemático que se ha dado a este concepto en el análisis del discurso —uno de los pocos campos desde los que se ha abordado esta cuestión— se desprenden dos conclusiones importantes en la exploración de la intersubjetividad en el humor situado. La primera se refiere a la noción de tema como tarea colectiva y no como asunto ya dado: el tema no siempre se da por sentado y habitualmente se convierte en un asunto a debate. El recorrido temático "normalizado": inicio, colaboración y cierre no deja de ser —según lo explicado— un canon que, en ocasiones, no responde al comportamiento actualizado. La segunda concierne al carácter difuso del tema o, más bien habríamos de decir, del marco temático; el tema no es una proposición sino una presuposición y, como tal, algo implícito sobre lo que cabe elucidar. Existe, por tanto, un conjunto vago de elementos cuya confluencia permite hablar, en un sentido amplio, de tema. El asunto de



una interacción entre varios sujetos es siempre un *marco temático*, una trama tremendamente difusa en constante transformación. Decir que en una conversación se habla de sexo resulta una información tremendamente insuficiente a la que trataré de sustraerme. Se trata más bien de explicar todo aquello que se *trama* en torno al tema: al calor de qué surge, por qué se cambia de tema o por qué una elaboración de tipo humorística.

### 3.2. Análisis temático-afectivo

A pesar del valor de estudios como el de Keenan y Schieffelin —por primera vez se aborda sistemáticamente el modo en que se inician, sostienen y/o abandonan los temas en el discurso que fluye con naturalidad—, estos carecen de un enfoque pragmático que ponga los marcos temáticos, es decir, de lo que se habla a cada paso en relación por un lado, con la práctica humorística y por otro, con el resto de elementos que conforman la situación.<sup>7</sup> Totalmente de acuerdo con Sigman, el análisis de estas autoras sobre los movimientos temáticos no es sensible a todo aquello que en la situación influye al hecho de sacar un tema determinado, hacerlo proliferar, “taponarlo” antes de que se desarrolle o decidir que ya se ha dicho suficiente sobre el mismo.

De hecho, sabemos que no se puede bromear sobre cualquier cosa, al menos, no en cualquier situación. Ciertos temas, según algunos, no han de ser objeto de burla bajo ningún concepto —“Por lo que se refiere a las bromas, sostiene Bacon, hay cosas que no deben constituirse jamás en tema de conversación: por ejemplo, *la religión, los asuntos de Estado, los grandes hombres, las personas constituidas en dignidad* (los altos funcionarios como él...), etc.” (en Tarde 1986:125)— aunque hoy en día parece difícil poner freno al tratamiento jocoso

---

<sup>7</sup> S. J. Sigman expresa esta misma crítica en los siguientes términos: “A estas autoras les interesan las reglas que facilitan la conversación basada en cualquier serie de temas, que no han de ser necesariamente los temas que son socialmente permisibles. Así, dejan de considerar que parte del “trabajo” interaccional que puede intervenir en la creación, mantenimiento y/o disolución de un tema es el grado en el que el mismo tema es un acto esperado, incorporado, respetuoso de las reglas o quebrantador de las normas dentro de una más amplia estructura social.” (1983:271)

con el que se tratan cada vez más toda clase de asuntos, muchos de ellos antes privativos de un enfoque circunscripto. El humor, como he observado en distintas partes de esta investigación, alcanza tanto a las cuestiones públicas como a las privadas desdibujando, en este sentido, la compartimentación de las esferas de socialidad.

No obstante, se supone que, en general, no todas las combinaciones de temas, o temas y situaciones, se emplean siempre en las conversaciones que tienen lugar en la realidad. Del mismo modo que los interlocutores controlan más o menos conscientemente su estilo fonético, morfológico o sintáctico son capaces, en el nivel del discurso, de discernir la propiedad del tema que elaboran junto a otros. Esto, naturalmente, ya se ha advertido desde distintos lugares, según Susan Ervin-Tripp, "uno podría (...) descubrir que existen reglas para la selección de temas al igual que las hay para dirigirse al otro". Para Ray L. Birdwhistell (1982) existen condiciones sociales limitativas sobre el flujo de temas. Estas condiciones limitativas forman reglas que, aunque no determinan plenamente los temas a tratar, orientan la conversación hacia ciertos asuntos y no hacia otros. Los temas, mantiene Sigman, no se correlacionan únicamente con condiciones psicológicas e idiosincrásicas de cada individuo que entra a formar parte del círculo dialógico; existen elementos de la situación social que regulan lo apropiado y/o significativo de los temas dentro de una comunidad. Estos elementos tienen que ver con la selección de los temas, por ejemplo, con el hecho de que no nos burlamos de una malformación física o de la fealdad que se atribuye a alguien —y a la que quizás contribuya este silencio—, en general no bromeamos sobre lo que se consideran desgracias mayores, pero además, y esto resulta especialmente interesante, con la gestión de los temas, con el modo más o menos sutil, más o menos directo, más o menos apasionado con el que se actualizan. Con respecto a esto último, resulta común que un grupo cotillee o cuente de modo guasón y paródico la vida amorosa de alguien que se halla presente; sin embargo estas parodias se tornan ambiguas e indirectas cuando se alude a las relaciones sexuales.

En suma, los temas no son indiferentes con respecto a la afectividad, no olvidemos que existe la censura tanto formal como informal, que ciertos asuntos despiertan pasiones, que los interlocutores parecen hablar de algo cuando en realidad todas convienen en que hay un asunto de fondo que no es el que se trata en apariencia y que algunos temas se consideran "delicados" y no deben sacarse en cualquier momento, que precisan ser tratados con tacto.

### 3.3. Selección y gestión de los temas humorísticos

En mi tesis de maestría (1993) introducía un inventario al modo tradicional de temas de humor; no me interesaban entonces las sobredeterminaciones afectivas de los temas cuanto saber sobre qué asuntos bromeaba el grupo que estudiaba en aquel momento. Fue entonces cuando observé en lo concreto de la práctica interaccional procesos discursivos de selección y gestión temática tales como la "descorporeización" del humor —no se bromea sobre el cuerpo— y la "contención" —mitigación, utilización de sobreentendidos, eufemismos, silencio, interjecciones, risas nerviosas, etc.— de todo lo referente al mismo, especialmente al hablar de la sexualidad y el valor humorístico que en algunos círculos tenía este modo de hablar.

Este *vector temático de encarnación* que llamaba poderosamente la atención en virtud de su ausencia contrastaba con toda una serie de tomaduras de pelo, anécdotas e insultos en broma que hacían referencia a la condición personal e interpersonal de los sujetos involucrados. Los bloques temáticos que identifiqué fueron los siguientes: (1) aspectos que se refieren al estatus de algún individuo dentro del grupo conversacional, (2) aspectos que tienen que ver con el conocimiento y la competencia de los actores para hablar de determinado asunto, (3) derechos y obligaciones invocados en virtud de los lazos interpersonales que se dan por supuestos, (3) factores de tipo ideológico como valores, creencias u opiniones de los presentes (este bloque es fundamental a la hora de analizar cotilleos y episodios de humor satírico dirigido a terceros y (4) elementos de la actuación lingüística y discursiva; además de los ya señalados episodios en los que

la burla versaba sobre la corporeidad —la apariencia física, las enfermedades o la sexualidad— de los involucrados.

En C. Vega (1993) proponía una compartimentación más amplia e identificaba dos grupos complejos: (1) aquel en el que se burlan las bases relacionales y (2) otro en el que lo burlado es el corpus ideológico compartido por los interlocutores. Según esta clasificación, aún quedaría un tercer grupo, el de las burlas a la incompetencia discursiva, normalmente fundido con alguno de los bloques temáticos anteriores. Indicaba también que estos niveles podían entremezclarse en un mismo episodio y que, al tiempo que se pone en suspenso el interés por el otro degradando algún aspecto de su forma de hablar—por ejemplo, fingiendo mediante un juego locutivo no escuchar o no comprender al otro—, se le puede estar imputando un comportamiento aberrante si esta forma de hablar se juzga impositiva y autoritaria y, por consiguiente, impropia de la relación entre los implicados (345). Para explicar este amalgama de niveles citaba el siguiente intercambio (quizás convenga aclarar que aquí "that" se refiere al hecho global que representa la burla que Iván acaba de hacer a Steve):

*((Iván acaba de meterse con Steve. Iván está riéndose, al igual que el resto de los presentes a excepción del blanco))*

S        hey, stop that!

\*I        stop what? stop laughing?

Explicaba también que no todas las ficciones humorísticas o imputaciones de una identidad o comportamiento aberrante tienen el mismo impacto afectivo y que existían núcleos de la subjetividad sensibles, íntimos, secretos, privados que al tematizarse de modo humorístico podían dar lugar a malentendidos. Así, señalaba en aquel artículo que meterse con alguien por su falta de competencia lingüística, es decir, por no mostrarse como un sujeto elocuente no es lo mismo que burlarse de alguien por ser incapaz de relacionarse adecuadamente, por no estar plenamente integrado en el grupo conversacional o por carecer de escrúpulos.

Estas reflexiones me llevaron a indagar la posibilidad de establecer una pragmática de orden temático según la cual determinadas prácticas humorísticas —por ejemplo, las tomaduras de pelo o los cotilleos— estarían asociadas o convendrían a ciertos temas y que estas correlaciones podrían formularse a modo de principios temático-afectivos como por ejemplo: "se cotillea sobre temas que se consideran íntimos, y lo íntimo es, para un colectivo o comunidad tal o cual cosa" o "no se toma el pelo sobre cuestiones delicadas y lo delicado...".

Siguiendo este esquema, vacilar a alguien por haber cometido una confusión lingüística o una impropiedad en la manera de hablar difícilmente podría dar lugar a una ofensa en la medida de que cualquier hablante puede verse reconocido en este comportamiento muchas veces de tipo involuntario y otras achacable a un desliz o desconocimiento intrascendente de la propia lengua. Por esta razón, concluía, esta clase de tomaduras de pelo inciden en un aspecto puramente lúdico despotenciando los aspectos de segregación y superioridad.

Episodios como el siguiente se ajustan perfectamente a este análisis:

C2M.1Esp. (an. 495)

198B venga, hipnotiza [(a ésta -----) ((*riéndose*))]

199M [(-----)]

200X está haciendo un curso de hipnotismo

201M ¡la voy a hipnotizar, la voy a hipnotizar

202X [(-----)]

203K de hipnotismo, si?

\*204M de hipnosis, [de hipnosis

205K [perdona, de hipnosis (0.3) de hipnotismo ((*riéndose*)) (risas)]

206B hipnotismo ((*riéndose*))

No obstante, una serie de problemas sobre la dinámica discursiva quedaban sin resolver. Ocurre, sin embargo, que asuntos como la impropiedad al hablar, aspecto este que, en principio, no toca un núcleo especialmente sensible del sí mismo remite con frecuencia a una dificultad a la hora de relacionarse con

las demás personas y que esta dificultad puede, a su vez, convertirse en un asunto muy dramático para determinada persona o colectivo. En este sentido, se puede observar que los deslises lingüísticos de muchas de las mujeres "educadas" durante el régimen franquista —mi madre pertenece a este grupo— experimentan una gran frustración cuando alguien bromea a partir de una pronunciación errónea, una ultracorrección o un lapsus verbal. Ultracorrecciones como "diapositivas", errores como "tragiversación" o simples deslises involuntarios hacen reír a los interlocutores, y aunque burlarse de esto no signifique un modo de marcar distancias —normalmente las personas que bromean sobre este asunto no se dirigen al blanco directamente sino que "hacen risas" entre ellos en un supuesto deseo de amortiguar el carácter ofensivo del tema— de hecho, estas tomaduras de pelo resultan en un dispositivo humorístico fuertemente normativo que llama la atención sobre la manera adecuada de hablar.

N. R. Norrick (1993) recoge un ejemplo similar —aunque su análisis no se refiere a esta cuestión en particular— en el que dos hijas se burlan de su madre por emplear el calificativo "árabe" en un contexto que ellas juzgan inadecuado: "So an Indian couple or Arabian or whatever they were". La burla va dirigida a cualquier persona que se refiera a los árabes de modo racista, es decir, como individuos perfectamente intercambiables con cualquier persona de color que formarían un bloque indistinguible de "los de fuera", casi de modo equivalente al calificativo "esa gente extraña". Se trata, observa Norrick, de un modo de llamar la atención sobre el asunto y de comprometerse a no incurrir en semejantes prácticas discursivas. Nada dice Norrick sobre la recepción de la broma.

Cabría entonces preguntarse: ¿por qué esta diferencia intersubjetiva entre el intercambio del "hipnotismo" y las burlas lingüísticas a las madres?, ¿qué cuestión micropolítica entre instigadores y blanco se pone aquí de manifiesto?

Las mujeres de esta generación han encajado la falta de educación formal como elemento común de identidad en oposición a sus hijos, por ello cuando son

blanco de estas tomaduras de pelo insisten seriamente en el hecho de no haber recibido —a diferencia de ellos— “una educación”. Recuerdo que mi madre cuenta una anécdota en la que narra cómo su padre la sacó del colegio cuando tenía trece años, “a pesar de que se le daba muy bien” para ponerla a trabajar en una tienda que tenía y, según cuenta ella, dijo: “esta niña ya sabe más que el maestro”. Hablar con propiedad establece una segmentarización binaria entre los que han ido a la universidad o han recibido “una educación” y aquellas personas que, como mi madre, carecieron de esta oportunidad.

No es de extrañar, en consecuencia, que estas tomaduras de pelo de carácter intergeneracional y/o intergénero profundicen en esta diferencia. Pues bien, estos elementos microconversacionales y no otra cosa son responsables de lo que he llamado el proceso de subjetivación en el lenguaje y que aquí relaciona, en particular, con la falta de autoestima que sienten algunas mujeres ante su forma de hablar. Volviendo, además, sobre el fragmento en C2M.1Esp. se advierte que la diversión que genera el intercambio entre “hipnosis” e “hipnotismo” descansa, en buena medida, sobre dos hechos esenciales: en la falta de un punto de vista normativista sobre la lengua pero, sobre todo, en el hecho de que todas las participantes son universitarias. Todo ello hace de esta pequeña incidencia un asunto ingenioso en el que nadie pierde imagen. En la misma línea, durante mi estancia en países de habla anglosajona yo misma he disfrutado de múltiples burlas de tipo lingüístico o discursivo que tenían que ver con mis “deficiencias” a la hora de hablar inglés; muchas de estas burlas explotaban ambivalencias de sentido originadas por alguna construcción sintáctica que resultaban contextualmente inadecuadas a pesar de estar perfectamente formadas o por el modo de pronunciar una palabra.

Pues bien, estas vertientes del sentido imposibilitan una pragmática del tipo de la que proyectara en un comienzo, es decir, de una pragmática que asociara los temas a la afectividad y, por lo tanto, a la dimensión subjetiva que se articula en cada episodio. Por otro lado, no se trata de conformarse con una casística, con análisis válidos para un único fragmento de interacción sino, muy al

contrario, de la posibilidad de establecer líneas de investigación que no encasillen las componentes sociodiscursivas.

Como se infiere del análisis anterior, los conjuntos temáticos que establecía en mi tesis de maestría me interesan ahora de muy distinta manera. Se podría decir que cada colectividad, comunidad o incluso agregación opera su propia selección y gestión temática, y que habría algo así como umbrales de singularización de la experiencia conversacional —polos de singularización que operarían determinadas tensiones, desplazamientos, bifurcaciones en los segmentos temático-afectivos— que abarcarían desde meras redundancias de expresión y referente a verdaderas mutaciones micropolíticas de los universos de referencia temático-afectivos y de las coordenadas perceptivas y semióticas del espacio y el tiempo de los actores. Pero, vayamos por partes.

#### 4. Vectores temático-afectivos

Ahora nos hallamos en mejor posición para definir qué son estos **vectores temático-afectivos** que operan en los intercambios de humor situado. En primer lugar hay que especificar que un vector es una herramienta de análisis pragmático ideada con el propósito de llevar a cabo un enfoque que contemple la (inter)subjetividad en la conversación según la multiplicidad de agenciamientos a los que da lugar.

Los vectores articulan las asociaciones de selección y gestión entre, de una parte, los asuntos de los que se habla y, de otra, la dimensión afectiva que en ellos se actualiza. Los vectores no son temas, pero tampoco son afectos, o al menos, no en un sentido codificado. Podríamos concebirllos como *líneas de fuerza* que darían cuenta y explicarían las transformaciones y/o las redundancias en las composiciones y “puestas en existencia” de los temas y los afectos en agenciamientos conversacionales.



Los vectores no son previos a la interacción; no podemos enumerar los vectores para después observar su funcionamiento. Los vectores se "dejan ver" en la interacción y, en este sentido, distintas interacciones efectuarán o distribuirán vectores diversos. Al comparar los episodios de incompetencia lingüística —el de la "hipnosis" y el de las "didaspositivas"— he realizado un ejercicio de rastreo para determinar la carga afectiva de cada cual; la conclusión de este ejercicio es que no es posible postular un principio temático-afectivo uniforme que determine la "carga" humorística del error o la impropiedad lingüística. De acuerdo con la explicación ofrecida, cada uno de estos episodios compone una situación singular que no es posible extrapolar al otro. Mientras en uno convergen una serie de vectores sociohistóricos que tienen que ver con la vivencia de género y el salto generacional en relación a una idea de educación, en el otro, nada de esto se observa; aquí salta a la vista la importancia de las condiciones que han precedido la reunión —la repentina y curiosa irrupción de Carmen en la reunión— y la consideración que a lo largo del intercambio incluido en el citado pasaje se efectúan sobre el hecho amoroso, cuestión de la que hablaré más adelante.

Con el fin de analizar la dimensión interpersonal de los episodios que vengo considerando, propongo tres vectores, polos o umbrales temático-afectivos: (1) el de la particularización o singularización del referente (en los procesos de instigación, del blanco, (2) el de la corporización o la personalización y (3) el de la aberración y la alteridad. El motivo de elegir estos entre otros posibles vectores se debe a la naturaleza de los episodios estudiados o, al menos, a lo que en ellos llama más poderosamente la atención; quizás otros episodios originados, por ejemplo, en el seno de otras colectividades hagan relevante otro tipo de ejes afectivos, por ejemplo, el de lo público y lo privado o de lo público y lo secreto, a los que hago alusión en algún momento de la discusión.

En un fragmento de humor situado normalmente intervienen simultáneamente distintos vectores que se compondrán en una especie de *campo de fuerzas*. Una de las ideas más sobresalientes de un vector temático-afectivo es su

posibilidad de mutación. Cuando hacía alusión al intercambio que tematizaba la segmentación "lesbiana-hetero" aludía a la imposibilidad de establecer una correlación unívoca y generalizable entre dicha demarcación y la dimensión afectiva que genera o proyecta. Tanto en éste como en el caso de la incompetencia lingüística, y tal y como expliqué, las sobredeterminaciones afectivas de los temas debían remitirse a la *dinámica de los acontecimientos o historia de acontecimientos* particulares puesto que sólo en ellos adquirirían sentido y proyección.

La falta de correlaciones unívocas no oculta, sin embargo, la existencia de ciertos umbrales interpersonales enactados en cada una de estas ocasiones: un proceso de singularización del blanco de estas burlas en relación a cierta cualidad, una concepción de lo aberrante, una discursivización de la alteridad, una dimensión de cuerpo, una demarcación del territorio personal, etc. En lo que sigue trataré de analizar la (inter)subjetividad de algunos episodios de humor situado en relación a estos vectores.

#### 4.1. Referentes particularizados, referentes estereotipados

Una distinción de gran importancia en el análisis de la instigación humorística concierne a la asignación y presentación del referente o blanco de las burlas.

Bajo peligro de excesiva generalización podemos decir que en una conversación se puede hablar de: (1) temas cuyo referente es externo al territorio o entorno interpersonal inmediata y (2) otros cuyo referente forma parte del *conocimiento compartido*<sup>8</sup> por las personas que componen el círculo conversacional. Lo que se compone en estas intervenciones son experiencias directas o de primera mano, interpelaciones o temas estrechamente ligados a la vivencia más inmediata de los contertulios.

<sup>8</sup> Según entiendan este concepto Clark y Carlson, es decir, como conocimiento derivado de la co-presencia física y lingüística, así como del hecho de considerarse miembros de una comunidad determinada (cf. LXVII).

El primer grupo coincidiría, al menos parcialmente, con lo que G. Tarde denomina "temas generales" o de la vida pública de una comunidad. Según él, qué sea un asunto público o de interés general depende en buena parte de los medios de comunicación, auténtico metrónomo de la actualidad (1986:117). Precisamente, el objetivo de las llamadas "agendas temáticas"<sup>9</sup> es establecer unos guiones o instrucciones a la hora de transformar los acontecimientos en noticia y de seguir su "desarrollo" en los medios de comunicación. El funcionamiento adecuado de estas agendas supone que la gente contemple en sus interacciones cotidianas todos aquellos temas y perspectivas que han sido objeto de elaboración de acuerdo con estos guiones. A pesar de su probada efectividad, el sistema de "agendas temáticas" confiere buenas dosis de desapasionamiento y, por qué no, de indiferencia sobre la información. Hablar sobre el caso Roldán —uno más de los innumerables fenómenos mediáticos de los últimos tiempos— tiene un interés relativo para cualquier persona que no sea un profesional de la política; "son todos unos mangantes" es uno de los comentarios que, en alusión a este asunto, he podido escuchar en un bar.

Al primer grupo de temas que he establecido pertenecen sin duda alguna los "temas comodín", temas que en el ascensor o la sala de espera sirven para solventar la violencia con la que en nuestra sociedad se encara la copresencia de dos cuerpos desconocidos en un espacio reducido, y que, en la tertulia informal, resultan periféricos y se emplean fundamentalmente para "rellenar" silencios y facilitar la transición conversacional.

Más nos interesa aquí el segundo grupo, es decir, el de los temas que conciernen directamente a los participantes, a la discursivización de sus experiencias biográficas individuales o en común. Precisamente, el concepto de humor situacional se articula en torno a esta cuestión; éste "se expresa en términos de

---

<sup>9</sup> Sobre las agendas temáticas pueden consultarse los trabajos de E. Shaw: "Agenda setting hypothesis reconsidered: interpersonal factors", *Gazette*, XXIII, 1977 y "Agenda setting and mass communication theory", *Gazette*, XXV, 1979.

personas específicas y sus identidades en entornos sociales particulares" (Handelman y Kapferer 1972:485). Tanto las tomaduras de pelo como el cotilleo, las anécdotas personales y los desvaríos operan a partir de un referente (blanco, experiencia o personaje) particularizado ("cosea referent"). La diferencia, lo que caracteriza al blanco o al protagonista de la historia en su experiencia individual, esto es lo que se articula como motivo de humor.

Lo que aquí denomino **vector de singularización o particularización** consiste, precisamente, en una operación pragmática por la que el protagonista de una burla, de una anécdota o de un desvarío se presenta o es presentado como un sujeto único en su experiencia. Pero, ¿cómo distinguir cuando un referente se singulariza en el proceso discursivo?

En el próximo apartado explicaré cómo el cuerpo, y más concretamente, la experiencia corporizada constituye un vector importante de singularización humorística, pero antes conviene señalar que el vector discursivo de singularización opera junto a otro vector, el de **estandarización**, que trabaja en sentido contrario. También en este caso, el referente es uno de los sujetos que toman parte en el diálogo, sin embargo, su actualización discursiva se elabora en base a su adscripción a cierta categoría social común u ordinaria. El blanco es señalado y caracterizado como un "tipo de sujeto", como un estereotipo.

La estandarización del blanco de burlas y cotilleos es una operación frecuente en los chistes pero también en la conversación. He tenido ocasión de grabar numerosos intercambios que responden a esta descripción, entre ellos, figura un repertorio de humor escandinavo que recogí en sucesivos encuentros entre un chico noruego y una chica sueca y cuyos constantes vaciles solían tematizar un conjunto de estereotipos nacionales concernientes al carácter sueco y noruego, supuestamente encarnado en la figura de los interlocutores.

Del mismo modo a como sucede en otros repertorios basados en estereotipos y rivalidades entre distintas comunidades, suecos y noruegos rearticulan

mediante el humor una historia de conflictos en la que los primeros destacan por su actitud imperialista y de superioridad, los segundos son tachados de rudos y borrachos. Esta polarización, que merecería un análisis más detallado, viene por ende aderezada por un cierto sentimiento de unidad que remite a una idea común de "lo escandinavo", sentimiento que se acentúa cuando el contacto tiene lugar —tal y como sucedía en las conversaciones recogidas— en un país extraño. Curiosamente esta idea de comunidad no se funda, al menos según el testimonio de los implicados en estos intercambios, sobre un espíritu de orgullo sino, por el contrario, en un sentimiento de autodesprecio y pesimismo, lo que comúnmente se conoce como "existencialismo escandinavo". El siguiente fragmento ilustra un *duelo verbal* entre ambos "bandos"; en él se alude irónicamente al periodo en que Noruega figuraba como "colonia sueca" bajo la ocupación alemana.

C6F (an. 459)

((Anteriormente han hablado de la situación lingüística en Noruega))

6I that's Norway! ((susurrando))

7C ((risas))

8H [it's awful though, it's awful, I mean it's sort of, it- it comes from the history though, it's been a colony for too long. I mean, it's been independent only since nineteen 0 five ninty five, before that it was a Swedish colony, then, that it was a Danish colony, so (0.2) well I know you don't like this version, before that it was, [it was =

9C [now, her version ((riéndose))

10H =before that it was eh, before that it was in- what was it?, a [part of the big=

11I [(—) (0.1) the

care of Sweden, the care of Sweden

12H =happy Swedish family, yeah, exactly, in union with Sweden, I think it was the (0.2) [the official

13I [no, we took care of you

14C ((risas))

15H yes, exactly, that's what they-, (0.2) actually from nineteenforty to ninety five the Germans took care of us [as well but that's a different [story=

16I [yeah [yeah, it was so

sweet of them, yeah

17H ((risas))

18C ((risas))

19H indeed, uhm

Aunque la carga personal de estos diálogos es mínima, en ocasiones, los participantes suelen compensarla con un reelaboración del duelo en términos personales. Esto es lo que sucede en el siguiente fragmento de desvarío en el que Hans transforma el nombre de una reina sueca re-bautizándola con el nombre de su interlocutora.

- \*24H I don't know that, was that Isabella the Greatest something?, or what was,  
no, eh-h, Ingrid the- (the Magnificent or whatever=  
25I {(risas) yeah, probably (risas)  
36H I=(risas)  
37I I=Ingrid the Magnificent (0.2) probably, yeah  
38H yeah, it was some queen who united Scandinavia  
29I Margeritta

Quizás, la cuestión de las burlas mediante estereotipos merezca una atención más detenida de la que aquí se ofrece. Parece indudable que estas representaciones son parte la identidad colectiva de una comunidad y que, en esa medida, conforman la subjetividad de aquellos que las actualizan una y otra vez. No obstante, y sin atreverme a sacar conclusiones al respecto, el efecto interpersonal de estas muestras de ingenio estereotipadas parece, a simple vista, limitado; funciona, más bien, como una señal de reconocimiento.

## 4.2. Aberración y alteridad

En distintos puntos de esta investigación pero sobre todo en el segundo capítulo me he referido al juego de instigación como un modo efectivo de tomar el pelo a alguien (cf. 108). Turno o intervención de oposición, instigación, ofensa, amenaza, provocación, pulla e insulto han sido algunos de los términos empleados para aludir a la misma cuestión. Hostilidad aparente que —a diferencia de las intervenciones claramente ofensivas— señala su intencionalidad lúdica, su ligazón a una voluntad de juego más que al sostenimiento de un

conflicto. Merece la pena insistir en que el sentido mordaz, fingido, inofensivo o ambivalente de estas instigaciones, incluso en el caso de los insultos, no depende de la forma lingüística de los enunciados sino de su composición junto a otras componentes situacionales de la conversación; dicho de otro modo, el reconocimiento del deseo de divertir —junto a otras dimensiones significantes— es el resultado de los posicionamientos, las alineaciones, los elementos de la organización secuencial, los mecanismos pragmáticos y otros índices como la modulación de la voz o los movimientos corporales.

Cabe igualmente insistir en que tomar el pelo a alguien no se reduce a una cuestión de irrealdad: se simula una situación absolutamente ficticia. De hecho, a la hora de interpretar algunos episodios referidos pesa más la experimentación de una ofensa que el reconocimiento del talante jocoso de la actuación. Por otro lado, ni todos los participantes han de estar de acuerdo en esta cuestión, ni todos opinan lo mismo durante el transcurso del incidente.

Otro elemento fundamental a la hora de decidir cómo tomarse el juego de instigación es el tema contra el que se arremete: aquello que desde la instigación se define como objeto de burla. Paul Drew (1987) destaca el carácter ambivalente de las burlas que él achaca, por un lado, a la implausibilidad de los ataques propuestos —hecho que les emparenta con el simulacro— y por otro, a la atribución de una identidad aberrante. A pesar de lo inverosímil de esta atribución, el carácter inmediatamente pertinente de su actualización hace que los interpelados la experimenten con cierta incertidumbre. La tomadura de pelo opera *a propósito* de cierta intervención del blanco y, en este sentido, constituye una visión inusitada de un hecho ocurrido.

Podríamos reformular este análisis en términos argumentativos: el blanco expone una cuestión ante la que él adopta una posición argumental de tipo *hacer admitir*, una posición que Drew asimila a la (auto)atribución de normalidad que los conversadores adoptan en sus intervenciones. Así, en el siguiente turno de palabra (C2M.1Esp., an. 493):

"toda mi infancia [viviendo] ahí detrás, ¿qué recuerdas?"

la locutora transmite su sentir como aceptable comprometiéndose con dicha posición argumental. A continuación, siguiendo el análisis de Drew, por medio de una terminación jocosa, la instigadora somete a revisión la condición de normalidad del enunciado anterior, en este caso, mostrando su escepticismo:

"y vas y te pierdes (risas)"

En ella, *da a entender* que existe una inconsistencia entre lo que la blanco acaba de decir y el hecho —sobradamente conocido y anterior motivo de burla— de haberse perdido.

A parte de esta clase de muestras de escepticismo, las instigadoras, según Drew, realizan una atribución de aberración. Lo que el blanco menciona como normal —perfectamente asumible, cierto o aceptable según el caso— es visto como una cuestión anormal, una versión exagerada que remite a una **identidad desviada**. Drew señala acertadamente —y con ello se desmarca de enfoques funcionalistas como el de Radcliffe-Brown— que las identidades desviadas son producto de la conversación y que sólo en ella y en tanto indicio de un propósito interactivo inmediato se entiende el "por qué esto ahora". Por consiguiente —concluye Drew— no podemos acudir a estas identidades como argumento válido para indicar la existencia de un conflicto estructural preexistente (1987:249). Una vez señalado el carácter espontáneo y negociado de las identidades al uso, Drew termina diciendo lo siguiente:

"cualquiera que sea la psicodinámica de hostilidades que estén siendo transferidas [en estos episodios], las OPORTUNIDADES DE ORIGEN LOCAL que permiten meterse con alguien cuentan, en la conversación en curso, como transgresiones conversacionales menores: si las tomaduras de pelo tienen una función de control social, ésta se genera en la interacción y no estructuralmente." (250)



A partir de los ejemplos analizados en su estudio, Drew establece un cuadro de *identidades desviadas* y de las condiciones mínimas para que la actividad/identidad en cuestión se juzgue de este modo. Encontramos en esta tipología diversas desviaciones sexuales —hiperactividad, homosexualidad, promiscuidad y sexualidad fuera del matrimonio—, falta de hábitos de limpieza, deseo de aparentar, cotillear y absentismo laboral. Aunque Drew no ahonda en qué sea esta normalidad —supuestamente prefigurada en el pre-texto— y la aberración sobre la que desde la instigación se llama la atención, considero imprescindible profundizar en esta cuestión con el fin de determinar, primeramente, si todos los episodios se ajustan a esta descripción y, después, si el concepto de aberración tiene alguna relevancia en el análisis de esta clase de intercambios humorísticos.

En primer lugar, y al hilo de algunas reflexiones efectuadas en el primer capítulo (cf. 57), el *paradigma de normalidad vs. aberración* no siempre se distribuye u opera de la misma manera. Ilustraré este punto mediante un breve ejemplo. En C10M (an. 462) se mantiene una coherente si bien ingeniosa discusión sobre la amistad entre hombres y mujeres; las cuatro personas que dialogan asumen que tal cosa es perfectamente posible si bien reconocen ciertas dificultades en torno a la conexión amistad-sexualidad. Este es el tono general de la plática cuando se produce la siguiente provocación mediante la que se echa por tierra una de las presuposiciones de los turnos precedentes y mediante la que se “atenta” con especial virulencia contra los interlocutores masculinos:

- 19M {yeah, it's a very (-----) come on, of course men and women can be-, I mean, just can women and men be friends, it's your definition of a friend, of course, yeah  
{(-----)}
- 20F {but on the other hand  
(...)
- 21M {I think people do, but there's still a level of-
- 20F {I-
- \*27C who wants to-, on the first place who wants to be a friend with a man?  
{(risas)}
- 28D {(risas)}

29M (ritaa)

Se observa a primera vista que lo aberrante no reside aquí en el pre-texto sino en el turno de burla. Nada indica que la instigadora —que ya se ha manifestado en otro tono con anterioridad— asuma esta pulla al pie de la letra. Sin embargo, esta intervención representa en alguna medida un deseo de cuestionar algún aspecto de lo dicho hasta el momento. Por lo demás, esta “burrada” resulta profundamente ambigua ya que no sabemos con certeza si se trata de parodiar una postura anti-hombre o, como me inclino a pensar, de hacer estallar las coordenadas heterosexuales del debate (“¿a quién le interesa poner en primer plano la relación hombre-mujer?” o “¿a quién le interesa elucidar semejante cuestión?”). Cabría entonces preguntarse: ¿qué es lo que se tacha aquí de aberrante?

Si tomamos en consideración los ejemplos propuestos por Drew —moderación vs. exaltación sexual, trabajo vs. absentismo, heterosexualidad vs. homosexualidad, higiene vs. suciedad, honestidad vs. mentira— no será difícil concluir que estos se debaten en el seno de paradigmas sociales dominantes.<sup>10</sup> En ellos, se establecen segmentarizaciones binarias fuertemente polarizadas entre lo que constituye la normalidad y todo aquello que cae del lado de lo abyecto, infame, marginal, extraño, vergonzoso o impropio.

Ahora bien, como pone de manifiesto la intervención considerada y otras que he tenido ocasión de comentar, existen episodios en los que se abomina de la normalidad y se reclama la infamia para sí, invirtiendo, de este modo, la distribución ejemplificada por Drew y por otros tantos autores. Asistimos, por contra, a una apropiación de lo aberrante como motivo de autoafirmación. Lo

<sup>10</sup> El absentismo laboral, por ejemplo, es señalado como aberrante en el marco de una cultura que hace del trabajo una condición de la realización personal de los individuos. Naturalmente, cada cultura haría relevante campos de aberración específicos. Tal y como explica J. B. London (1970), para la comunidad de Tristan da Cunha en el exilio, la mayor aberración, lo que habitualmente se configura como motivo de instigación —humorística o de otro tipo— es el cuestionamiento de todo lo que se acerca a la isla, incluido el propio deseo de volver a ella algún día.

aberrante es entonces la normalidad dominante y la risa va dirigida tanto a la celebración de la diferencia como al rechazo de lo común y la compostura. Pero es que, además, no todos los ejemplos se juegan dentro del paradigma orden dominante vs. infamia; algunos intercambios humorísticos no consideran la normalidad y pasan directamente al aplauso de todo tipo de infamias. Por remitirme a un único encuentro, en C10M (an. 462) surgen burlas, ocurrencias y anécdotas de este estilo en las que se celebra la promiscuidad y la hiperactividad sexual, particularmente la femenina.

Una pragmática de corte temático resulta demasiado rígida a la hora de explicar esta flexibilidad sobre qué sea y cómo se construya la *degradación* del objeto de burla. Desde el punto de vista que aquí sostengo, dar cuenta de la aberración en términos vectoriales puede arrojar luz sobre esta diversidad en la composición temático-afectiva.

Cualquier vector, entre ellos el de aberración, puede desplazarse en distintas direcciones, transformando en objeto de burla desde la práctica social más generalizada —la cortesía, la “caballerosidad”, el decoro, la “voz de la experiencia”— a la normatividad alternativa. Puede, asimismo, plegarse sobre sí operando una nueva composición de la infamia en tanto objeto de humor, en cuyo caso, la infamia a pesar de ser vista como un valor negativo es igualmente objeto de reconocimiento. Sobre esta última cuestión me detendré más adelante.

Podríamos establecer distintos ejes en los que se determina la evaluación de aberración, distintos ejes adentro-afuera representados gráficamente por vectores que apuntan en distintas direcciones. El resultado podría visualizarse como un diagrama en el que los vectores se desplazarían por los distintos lados de los ejes. Para ilustrar la base de la composición gráfica partiré, una vez, más del fragmento propuesto.

Podríamos hablar de un eje de partida (I), según el cual el afuera-adentro se establecería entre: (a) la postura dominante en la charla, esto es, el

tano "progresista" o "políticamente correcto" (PC) según la expresión anglosajona con el que se aborda el asunto de interés (la relación amistad-sexualidad entre mujeres y hombres) y que queda representado en las intervenciones que preceden a la pulla en (27) y (b) el cuestionamiento de la actitud "correcta" mayoritariamente adoptada en tanto índice de normalidad generalizada. Del lado del afuera quedaría el progresismo tolerante y juicioso (representado por intervenciones conciliadoras como "todo es posible", "depende del modo en que se encajen o negocien estas cuestiones"...), del lado del adentro quedaría la burla de lo sensato-normal y la suspensión de las coordenadas temáticas en las que transcurre la discusión (de la presuposición que la pulla viene a cuestionar).

Existiría un segundo eje (ii) que cortaría el episodio en otra dirección y en el que el afuera y el adentro se distribuirían de distinto modo; estarían representados por: (a) la exageración (tiranía, dogmatismo e inflexibilidad) con la que se realiza la pulla (es decir, su estatus de "burrada") y (b) la suspensión de las coordenadas temáticas presupuestas —las coordenadas heterosexuales o el propio interés del tema— y el señalamiento de otros planos de debate, incluida la posibilidad misma de suspenderlo. El afuera está aquí marcado por la violencia inaceptable del enunciado, por el espíritu de segregación al que responde, mientras que el adentro reside en la posibilidad de sustraerse a ese modo de hablar permaneciendo, incluso, en silencio. Todo esto podría ser diagramatizado del siguiente modo:

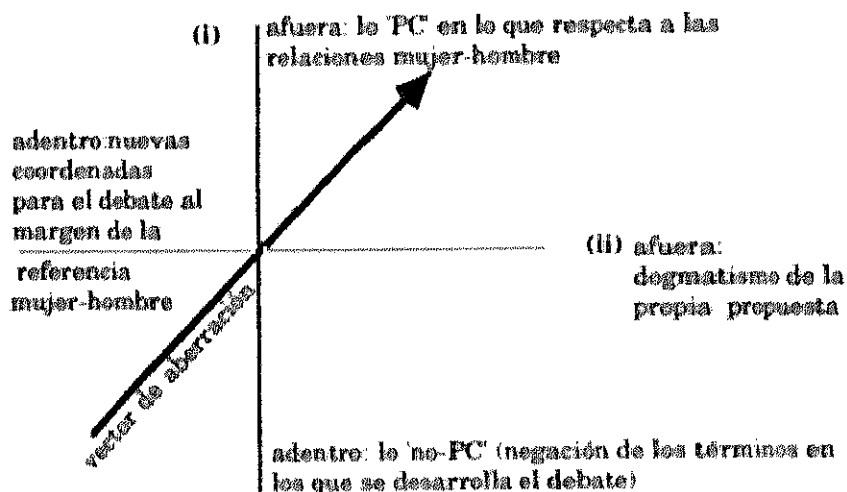


figura 8. Aberración, alteridad y mismidad en el episodio en C10M

La distinción entre vector y eje podría plantearse en los siguientes términos: un eje no es más que un vector estratificado, que ha perdido su potencia de variación e intensidad (es decir, de romper, plegar, construir el espacio que traza). En el ejemplo, el eje estratificado son las relaciones hombre-mujer en el marco de una partición política entre lo que se considera PC y no-PC. Este primer eje estaría atravesado por un vector que, habiendo arrancado de la posición no-PC, se desplaza hacia la PC siguiendo el sentido de lo aberrante. Se trata de un vector *indecidible*, pues no puede decirse que se localice más o menos en ninguno de los lados trazados por el eje. El desplazamiento transversal de este vector, en otras palabras, la ruptura de la normalidad o propiedad de la perspectiva adoptada por los interlocutores instaaura un nuevo eje virtual (y por ello, flexible, turbio, no demasiado determinado) en el que se sugiere la posibilidad de abordar la discusión en otros términos. Este eje virtual bosqueja una nueva distribución adentro-afuera *análoga* a la del eje abandonado (y por ello a los lados adentro-afuera del nuevo eje virtual se les puede llamar PC y no-PC). Según el trazado del vector respecto a este nuevo eje, la aberración se refiere al dogmatismo de la propuesta. El reverso de esta negatividad, es decir el lado PC de este nuevo eje, se vincula a la ruptura del debate y a las condiciones de posibilidad que, como ya he señalado, resultan bastante imprecisas.

Este análisis multifoco permite dar cuenta de la imposibilidad de localizar la aberración que emerge de un mismo episodio en un único eje, captando así el hecho de que se puede señalar algo aberrante en el exterior mediante una práctica que es ella misma aberrante. La aberración —¿qué es lo aberrante? o ¿de qué nos reímos?— no se halla en un polo de un único eje, de acuerdo a una distribución particular de lo aceptable y lo aberrante, sino que constituye un corte transversal, un corte que puede atravesar (generar) distintos ejes y, por consiguiente, distintos modos de distribuir estos valores. Más adelante, al hablar de los juegos de exclusión, explicaré otro trazado posible.

Finalmente, me gustaría señalar brevemente un asunto que retomaré con más detalle al final de este capítulo. Las distribuciones potenciales del vector de aberración aquí analizadas; el hecho de poder: (1) jugarse en relación a órdenes alternativos, (2) enfocarse como motivo de autoafirmación —lo que he denominado "apropiación de lo aberrante"— y no únicamente como operación de degradación y (3) pensarse en relación a distintos ejes del adentro y el afuera, tiene como consecuencia la reapertura del debate sobre el significado social del humor conversacional. La función de control social que en la literatura se ha asociado de modo generalizado al humor pasa —según esta aproximación— a depender de la gestión local de la relación territorial entre el adentro y el afuera. Esta relación, además de librarse en el contexto particular de cada interacción, tiene que ver con la historia de interacciones de cada colectividad y con el/los ordenes sociales respecto a los cuales se ventilan los intercambios de humor situado.

Como ya indicara en el episodio de la "animalita", señalar el lugar o lugares donde se sitúa la aberración con respecto a un eje axiológico de referencia no supone necesariamente un extrañamiento total, una desvinculación extrema en relación a aquello que se juzga aberrante. En suma: el *afuera* no siempre se construye como *alteridad radical* respecto al *adentro*. Las burlas que se fundan en una alteridad radical —sobre las que me detendré más adelante— insisten

en el alejamiento entre la perspectiva indagadora y la que es objeto de burla consolidado, en este proceso, la separación entre una y otra. En C9M (an. 461), se produce un extrañamiento total con respecto a unos individuos (ajenos a la conversación) que, en una reunión de estudiantes para establecer el reparto de dinero entre los distintos colectivos, plantean una reducción del dinero que, en detrimento de los colectivos mayoritarios, reciben las minorías. Este es el contexto en el que tienen lugar las feroces ocurrencias de T:

7 W    yeah, yeah, if you think that heterosexuals are being oppressed, you know,  
in Darwin College, [you know, you can=

10 (r)

11W 7650 2200 0000

13 (ring)

\*13T they shouldn't give air space to people who say things like that

14W 燈 燈 燈 燈

\* 16T there should be a guillotine, (cutting ( )

16W (11/23/83)

17M (17M)

182 (In light of paragraph 181, the authors take the view that article 18)

\*19T why shouldn't the majority be getting money? right ((imitando con la mano la acción de la guillotina))

20 (rias)

Convendremos que, en casos como este, el humor profundiza en el abismo que existen entre el grupo de referencia —aquí, el grupo conversacional— y el sector (mayoritario dentro del encuentro al que se hace alusión) sobre el que se vierte el ingenioso ataque. La intolerancia y radicalidad de la propuesta ("hay que cortarles el cuello") ahonda la diferencia entre unos y otros; se trata, en definitiva, de una operación de cierre respecto a lo definido como afuera que, en este caso, es percibido además como una opción dominante. La identidad a la que se asimila la agregación difusa que forman las personas que aparecen como blanco de este ataque ("esa gente") constituye, a pesar de la vaguedad con la que están caracterizados, una identidad consolidada, homogeneizada y sin estrías, un

sector representado como "reaccionario" en oposición directa a un "nosotros", a cuya cimentación está directamente comprometido este episodio.

No obstante, como he tratado de argumentar, no todos los ataques humorísticos proyectan un corte limpio del adentro y el afuera; especialmente, aquellos en los que la "víctima" de la instigación toma parte en la conversación. Desmarcar al blanco constituye por regla general una tarea delicada, no sólo por el daño que puede producir sino por la posibilidad de contraataque que esta acción origina. Por esta razón, numerosos autores han visto en la práctica humorística un modo de amortiguar la evaluación, ya de por sí hostil, del otro. Sin embargo, se olvida frecuentemente que en muchos de los episodios de humor situado junto al señalamiento de la aberración —cualquiera que sea su contenido y el modelo social con el que se mida— convive un espíritu de *reconocimiento e identificación parcial* con lo que se advierte como desviado. En esta doble vertiente —esta forma de plegarse el afuera en el adentro— se funda la perspectiva ambivalente de las tomaduras de pelo que ya señalara al hablar de la puesta en marcha del mecanismo irónico.

Drew ya insistía en el hecho de que la asignación de una identidad desviada particular —de entre las muchas que pueden cobrar vida en una tomadura de pelo— y el control de la desviación que esta asignación pudiera acarrear se gesta y cobran sentido en la interacción. Sin embargo, quizás como una consecuencia del tipo de fragmentos que analizaba, a Drew se le escapa el hecho de que no todas las identidades que cobran relevancia en un diálogo humorístico son del mismo tipo, que ciertas categorías están desigualmente sedimentadas respecto a otras, que algunas adquieren un sentido peculiar, no en virtud de las categorías estructurales de aquellas que las ponen a prueba, sino por su historia enunciacional, porque guardan memoria de interacciones precedentes. Apelativos que se han consolidado como despectivos, por ejemplo, "puta" o "marica", son objeto de un nuevo agenciamiento humorístico en determinados círculos. Mientras muchas prostitutas y homosexuales rechazan estos apelativos y rehúsan emplearlos ellos mismos por responder al estigma y a la descalificación



que viene del exterior, otras los defienden en sus escritos y los recobran en sus interacciones cotidianas. Las prostitutas organizadas —según nos cuenta Gail Pheterson en su libro (1989)<sup>11</sup>— hablan de sí mismas como “nosotras, las putas” y ven en esta designación una fuerza irónica sin par contra los eufemismos y la hipocresía prohibicionista. Algunas mujeres han retomado, en esta misma línea, calificativos como el de mujeres “malas”, “perdidas” o “fáciles” trazando, de este modo, una nueva línea de alianza humorística como la iniciada por el “Bad Girl Rap Group” (“Grupo de Conversación para Chicas Malas”) integrados también por prostitutas y en cuya promoción se podía leer lo siguiente:

*“Bad girl rap group: Para cualquiera cuyo trabajo, color, clase, sexualidad, historia de abuso o simplemente de género la haya estigmatizado como mala. Una introducción a la construcción de alianzas entre las mujeres contra la estigmatización sexual centrada en la prostitución, racismo, lesbianismo, incesto y violencia contra las mujeres... Manifestatate como una chica mala por la seguridad y el respeto de todas las chicas y por el derecho a la autodeterminación de todas las mujeres.”* (63)

Entre gays, el apelativo “marica” ha sido agenciado con una nueva fuerza político-humorística que al tiempo de recordar el estigma que pesa sobre la comunidad, extrae de él un elemento de potencia y autoafirmación radical. Toda una composición ética de la subjetivación propiamente humorística.

Estos fenómenos que conciernen a la experimentación humorística de identidades e identificaciones en el discurso permiten un nuevo enfoque sobre la llamada degradación en burlas y bromas. Tal y como he tratado de demostrar, tanto el proceso de *alteridad radical* como los de *reconocimiento o distanciamiento parcial y reapropiación del estigma* son resultado del agenciamiento particular que los interlocutores hacen durante la interacción del vector de aberración en su recorrido temático.

<sup>11</sup> *Nosotras las putas*, Madrid, Talasa.

### 4.3. Encarnación y personalización

#### 4.3.1. La Experiencia humorística del cuerpo. Corporización, descorporización y tabú

Los sujetos tienen conciencia de estar hablando de sí cuando aluden a la singularidad de sus experiencias, a su ser en constante proceso de experimentación. Experimentación que, además, podemos localizar en el cuerpo; a esta cuestión aluden algunos investigadores sociales cuando hablan de la centralidad de la experiencia “encarnada” o corporizada (“embodiment”)<sup>12</sup>. Con este concepto se alude a una serie de prácticas cotidianas que tiene lugar en el cuerpo —el cuerpo como soporte— pero que, además, revierten en él, revelándolo como formación sociocultural, como un conjunto que actúa y padece en interacción mutuamente constitutiva con el mundo, estancia donde se realiza el significado. El porte corporal —explica F. J. García Selgas— sostiene toda una mitología política de los modelos sociales, por ejemplo, de lo masculino y lo femenino a través prácticas eminentemente corporales como puedan ser las posturas, el modo de mirar o las disposiciones para la acción. Todo ello —la encarnación de la sexualidad, la estética, la alimenticia, etc.— conforman la subjetividad. Pues bien, este material de experiencias *particularizadas* a través de la corporización se compone de manera humorística en cotilleos, anécdotas o tomaduras de pelo.

El cuerpo o más bien, la *vivencia subjetiva* que se tiene del mismo (en o al margen del lenguaje) ha sido históricamente un asunto especialmente ligado a la risa y al humor de tipo grotesco. Hay cuerpos graciosos *por su constitución*: los

---

<sup>12</sup> Entre las pensadoras que hacen referencia a este asunto figura la feminista Teresa de Lauretis (1984 y 1986); en realidad, casi toda la literatura feminista aborda de un modo u otro el componente encarnado y, en particular, sexuado de la experiencia de las mujeres. Ya he aludido a otros trabajos que, como el de Young (1989) sobre la fragmentación del cuerpo en el intercambio médico, hacen hincapié en la vivencia subjetiva del cuerpo (cf. 218). Foucault sería, en esta misma línea, una referencia obligada. El concepto de *enacción* —introducido en esta investigación, fundamentalmente en la parte dedicada a la narración anecdótica— contempla, asimismo, la dimensión corporal de la actuación discursiva, también presente, como explicaré a continuación, en la tematización.

cuerpos del gordo y el flaco (Laurel y Hardy), el cuerpo frágil y maleable de Charlot, el cuerpo maquínico —en el sentido de en constante involucración con la máquina— de Buster Keaton, el cuerpo polimorfo y perverso de Harpo; *por su acción*: resbalar a causa de una cáscara de plátano, hacer aspavientos, representar la glotonería o por ambas cosas. Pero el cuerpo no es simplemente el lugar donde se efectúan los acontecimientos y la encarnación no consiste en el mero envolvimiento físico del sujeto experimentador; el cuerpo es materia y producto de la semiosis, entidad dinámica y procesual que inventa sus propias ficciones: ficción de cuerpo femenino, masculino, presencia de cuerpo sin falla, desmembrado, cerrado, cyborg, insumiso, monstruosos, etc. Los órganos, movimientos, disposiciones, y en general, las prácticas de estos cuerpos desde los adornos a las excrecencias son, como muy bien ha mostrado Foucault, históricas. Que el cuerpo esté estrechamente vinculado a lo humorístico, que se construya como una entidad para la diversión pública y colectiva o como una estrategia de sutil rebeldía depende enteramente del papel histórico que éste ha jugado y juega en la producción de subjetividad.

Tal y como explica Bajtin, durante la Edad Media, la literatura, el arte plástico y el lenguaje familiar conciben el cuerpo como **cuerpo grotesco**. Al cuerpo grotesco le interesa la exaltación de determinados órganos que salen, hacen brotar y desbordan sus límites; entre ellos, la boca que engulle, la nariz como sustituto del falo, los ojos pero sólo desorbitados, los orificios que generan humores, vagina y vientre procreador; los que se hayan en la frontera entre el cuerpo y los otros cuerpos, entre estos y el mundo; de ahí el valor particular que adquieren las excrecencias y ramificaciones, todos los actos del drama corporal, el comer, el beber, las excreciones, el acoplamiento con otros cuerpos, el embarazo, el parto, el crecimiento, la vejez, las enfermedades, el descuartizamiento, la absorción de un cuerpo por otro.

"El cuerpo grotesco es un cuerpo en movimiento. No está listo ni acabado: está siempre en estado de construcción, de creación y él mismo construye otro cuerpo; además este cuerpo absorbe el mundo y es absorbido por éste ... el *rel esencial* es

atribuida en el cuerpo grotesco a las partes y lados por donde el se desborda, rebasa sus propios límites, y activa la formación de otro (o segundo) cuerpo..." (1974:285)

No hay nada individual en este cuerpo, está constantemente rebasando los límites, creando otros cuerpos, degradándose, renovándose. "Un eslabón está engarzado en el siguiente, donde la vida de un cuerpo nace de la muerte de otro, más viejo." (286). Bajtin señala que este canon corporal que, en otros periodos, ha dominado la literatura escrita y oral, aún pervive en nuestros días:

"las imágenes grotescas del cuerpo predominan en el lenguaje no oficial de los pueblos, sobre todo allí donde las imágenes corporales están ligadas a la injuria y a la risa; de manera general, la temática de la injuria y de la risa es casi exclusivamente grotesca y corporal; el cuerpo que figura en todas las expresiones del lenguaje no oficial y familiar es el cuerpo fecundante-fecundado, que da a luz al mundo, comedor-comido, bebiente, excretador, enfermo, moribundo..." (287)

Sin embargo, a pesar de estas observaciones, se constata que el humor ya no pasa por las figuras del cuerpo grotesco. Cabría, además, preguntarse si se ha desgajado —como parece indicar el material aquí reunido— incluso de cualquier idea de cuerpo. ¿Es posible inscribir en el cuerpo algún proceso de singularización humorística? o, dicho con otras palabras, ¿Es hoy el cuerpo toma de humor?

Para Bajtin, nos hayamos ante un nuevo canon corporal según el cual, el cuerpo se muestra "perfectamente acabado, rigurosamente delimitado, cerrado, visto desde el exterior, sin mezcla, individual y expresivo." (288) Esta fachada masiva y sin falla arranca del siglo XVI y se consume en la modernidad. Es entonces cuando comienzan a establecerse fronteras entre el lenguaje familiar y el lenguaje oficial, cuando se entrona el sentido de la compostura y del buen tono y se comienzan a descartar de la conversación pública la mayor parte de los acontecimientos ligados al cuerpo (acoprofobia) y se descarta el cuerpo como entidad risible. Las imágenes del cuerpo en contacto, traspasando los límites

emigran al plano privado y de la psicología individual, perdiendo su sentido social y cósmico.

El cuerpo pasa a ubicarse según disposiciones y movimientos voluntarios en el mundo exterior. Este proceso de individuación y adiestramiento disciplinario del cuerpo se efectúa en el lenguaje. Entre otras cosas, se evita hablar de ciertas partes del cuerpo para las que se utilizan eufemismos, cuando se alude al cuerpo es de manera funcional y con un valor caracterológico o explicativo, se privatizan o restringen las conversaciones sobre asuntos que conciernen al cuerpo desorganizado y poco dispuesto y se evitan las expresiones convulsivas y no educadas del propio cuerpo como la risa, los aspavientos y la gesticulación. En resumidas cuentas, el cuerpo deja de formar parte de la cosmogonía de la comunidad, de las formas naturales de manifestación, para transformarse en un asunto íntimo y oculto, revelado en la medida en que adquiere una función expresiva.

Este disciplinamiento en lo discursivo también alcanza al humor; mientras el humor grotesco del medievo y el humor en algunas sociedades tradicionales se basa en la hiperbolización, en la potenciación extrema del cuerpo abierto y desorganizado —se tiran y utilizan excrementos, se sobreactúa la sexualidad, se bromea en el funeral ante el cadáver, se gesticula sin medida, se emula el comportamiento animal, se blasfema e injuria, etc.—, en la sociedad moderna, muchas de estas manifestaciones dejan de ser humorísticas para ser consideradas obscenas y repulsivas. Al traspasan los límites de lo admisible, de divertidas se transforman en expresiones vulgares, de mal gusto e incluso tristes; hecho que explica el declive de cómicos como Laurel y Hardy, cuyos gags —menos conceptuales que los de sus contemporáneos (Chaplin o los Hermanos Marx)— siguen cifrando la gracia en la acción de unos cuerpos decididamente enfrentados al canon.

Pues bien, todo esto, que ha dado lugar a reflexiones en torno a la comedia, la publicidad, los géneros televisivos e, incluso, la moda, no ha sido, que yo

sepa abordado en lo relativo a la conversación cotidiana. Olvido que me propongo subechar aunque sólo sea a modo de introducción.

Aludir al cuerpo resulta, en la mayor parte de las conversaciones, una forma de contravenir el orden discursivo dominante, según el cual se evita la mención explícita y pública del cuerpo desorganizado. Optar por una construcción humorística del cuerpo en la que se transponga el canon se convierte, en este sentido, en una cuestión arriesgada que precisa de *dispositivos de mitigación*. No hay que olvidar que —a diferencia de lo que sucede en los chistes—, los cuerpos burlados en su singularidad no son otros que los de los propios interlocutores. El siguiente ejemplo de Norrick (1993:79) ayudará a ilustrar esta cuestión:

Roger	bueno, ¿quieres una aspirina?
Jason	sí. Cuáles son?
Roger	son de las normales (agitando el frasco) normales, dos? o tres
Jason	normales, tomaré tres
Roger	con tu peso necesitas tres
*Jason	pásame cinco
Margaret	huahahahaha
Trudy	venga hombre
Roger	No estoy hablando de su peso. lo que digo yo sólo digo,
Trudy	um
Roger	con tu volumen. perdón

Meterse con la experiencia de un cuerpo grueso presente constituye un mensaje potencialmente ofensivo, a no ser que se trate de una instancia de *autodesprecio* (cf. 67). Aquí, Jason tergiversa mediante la asignación de una *falsa presuposición* el turno precedente, lo que, según Jason, Roger quiere decir no es "tu peso" sino "tu gran (gigantesco, descomunal...) peso". De esta forma, Jason ataja abiertamente algo que había quedado implícito y que como presuposición resulta más amenazante que como tomadura de pelo. El peso es un rasgo singular, individualiza a Jason en virtud de una característica corporal que en la sociedad de cuerpos entrenados resulta vergonzosa y que remite, entre otras co-

sas, a la inactividad, el parasitismo, el desorden alimenticio, la falta de disciplina y a la evocadora imagen del individuo que engulle sin parar a falta de mejor actividad en que ocupar su tiempo; una imagen indudablemente grotesca y no apta al "fitness" actual.

Ejemplos como éste, en los que se tematiza el cuerpo aberrante, no dejan de ser una excepción, al menos en el contexto de este estudio; generalmente, nadie se atreve a burlarse del cuerpo que tiene ante sí y si lo hace, como ya he dicho, ha de ser de forma mitigada. Una puede tomarse como blanco burlándose de su propio cuerpo y asegurando, así, un cierto control sobre la burla. Lejos quedan las imágenes grotescas del lenguaje familiar en las que los interlocutores se injuriaban por su olor corporal, por sus rasgos animalescos o por la desproporción de sus miembros.

El cuerpo moderno forma parte del reducto íntimo de la subjetividad e íntimo equivale, en este contexto, a privado. Se erige en torno al cuerpo una de las fronteras nucleares de la identidad, un territorio blindado del yo al que sólo se accede al compartir las experiencias en las que está involucrado: experiencia de la sexualidad, experiencia de la lactancia, y en otro orden de cosas, experiencia médica. Experiencias todas del cuerpo abierto y en contacto (por la enfermedad, por la pasión, por el parto). En este orden de cosas, el humor encarnado se entiende como un modo de vulnerar las fronteras e inmiscuirse en el ámbito del cuerpo sin falla. El resbalón y, en general, todos los desarreglos resultan ridículos y, en esa medida, avergüenzan a quien los protagoniza y comprometen al acompañante. Como señala Bergson, presentan a un sujeto alienado, sin control sobre su cuerpo. Un sujeto que no se dispone para la acción sino que es víctima corporeizada de los avatares. Si hasta el Renacimiento, tal y como explica Bajtin, esta incursión irrespetuosa constituía un modo de celebrar el sentido de la renovación ininterrumpida del ciclo natural, a partir de entonces cesa en su valor simbólico de transgresión de lo elevado-sagrado por lo material para adquirir un sentido de infamia y, consiguientemente, de prohibición y ansiedad. El humor corporizado está sujeto a censura; esta mutación perceptiva explica el hecho de





incorporar cosas al tema se ven frustrados una y otra vez por las insinuaciones de la interpelada (cf. 221). Mediante las intervenciones en (187), (191), (195), (207), (209) y (218) pero sobre todo en (220), (227), (231) y (234), las interlocutoras de Carmen intentan por todos los medios que Carmen les cuente algo concreto. Unas y otra reproducen como si de un "ritornelo" se tratase sus posiciones de inquisidoras y de esquivas respectivamente.

Asistimos aquí a la activación de un potente dispositivo no ya de ocultación temática —la propia protagonista crea expectativas en torno al tema— sino de contención e incertidumbre. Un dispositivo que, sin duda alguna, recuerda las reflexiones de Sacks en torno a los chistes verdes y otras ideas que se han ido apuntando desde esta investigación sobre la tematización humorística de la sexualidad (cf. 59). Todo lo que anteriormente he dicho sobre la *insinuación* es perfectamente extrapolable a este encuentro en el que Carmen valoriza todo aquello que no dice construyendo un enigma en torno a su vida amorosa. Esta trama de constricciones discursivas —este anunciar para a continuación retraerse con aspavientos, risilla contenida y cambios bruscos de ritmo— constituye un pulso cuyo propósito es *hacer rabiar* a las interlocutoras. Un pulso que, además, dice mucho del régimen en el que se inscribe el episodio, de la "body politics" que hace del cotilleo y la confidencia el género preferido de la tematización propiamente sexual.

A pesar de la acción de los dispositivos de control temático que conciernen al hecho de hablar del cuerpo, a cómo se habla del cuerpo y al modo en que esta dimensión temática contribuye en la representación del yo, existen ocasiones sociales de charla en las que la tematización del cuerpo adquiere especial relevancia. Nadie pone hoy en duda que los colectivos feministas y de liberación gay han desatado, y no sólo en los ambientes estrictamente feministas o gays, los temas del cuerpo. Así como el discurso victoriano, el sufragista o el ilustrado<sup>13</sup>

<sup>13</sup> A la construcción discursiva del cuerpo en estos periodos se refiere Carroll Smith-Rosenberg en "Body Politics", trabajo aparecido en la colección *Coming to Terms. Feminism, Theory and Politics*, editada por E. Weed, London: Routledge 1989.

pusieron en circulación políticas específicas del cuerpo, políticas que se advierten en lo conversacional, en la actualidad asistimos a la construcción de nuevas ficciones de cuerpos sexuados, ficciones postmodernas que se multiplican desde distintos lugares. Ficciones en ruptura que se sustraen de forma radical de la representación mediática, de la versión humorística, jovial y desenfadada de los cuerpos que aparecen en los anuncios. Ficciones de cuerpos lesbianos en los escritos de M. Wittig, de cuerpos de mujeres negras hallados en la biomitografía de Audrie Lorde, de cuerpos cyborg ideados desde la política-ficción de Haraway o en los vídeos musicales de Laurie Anderson, de andróginos y transexuales tan comunes en el *pop art* o en la obra de Haro Ibarra, etc.

En este orden de cosas y a riesgo de invertir la atención primera de este estudio por las emergencias conversacionales, se pueden lanzar al aire algunas preguntas sobre las que trabajar en el futuro: ¿cómo son estos cuerpos?, ¿se construyen en el hacer conversacional o son producto únicamente de ficciones literarias y cinematográficas?, ¿cohabitan junto a las encarnaciones modernas? y finalmente, ¿se trata de cuerpos humorísticos?, en otras palabras, ¿acaso se inventan y/o actualizan en la actividad humorística conversacional?

Soy consciente de que todas estas preguntas exceden en mucho el propósito de esta aproximación a la corporización en tanto dimensión humorística, sin embargo trataré de apuntar algunos elementos preliminares, deslavazados eso sí, a un debate aún incipiente. Las representaciones encarnadas que acabo de ilustrar a través de algunas producciones literarias, políticas y musicales y de algunos "estilos de vida" (el caso de la comunidad transexual, por ejemplo) plantean notables diferencias con respecto a la inscripción corporal unitaria y cerrada de la modernidad. He aquí algunas de las características de estas nuevas encarnaciones heterosexuadas: fragmentación, desnaturalización, desorden, incompletitud, hibridación, ubicuidad, heteroglosia, de-generación e irreverencia.

Para Haraway (1989), la intimidad del cuerpo cyborg es el lugar donde se realiza incesantemente la confusión y el acoplamiento entre las dimensiones

bipolares que estructuran el yo moderno: entre máquina y organismo (biotecnología), entre humano y animal, entre cuerpo y mente, y por consiguiente, entre naturaleza y cultura. La *criatura cyborg* —inspirada por las nuevas prácticas de colectividades tan heterogéneas como las obreras de las fábricas de microelectrónica, el discurso de las mujeres negras o la ciencia-ficción feminista— no evoca sus orígenes, no busca su sentido en la unidad originaria, por ejemplo, a través de la identificación con la naturaleza en el sentido occidental sino que se deja contaminar por puro placer. No sitúa sus fronteras en la piel sino que se funde con sus accesorios tecnológicos —televisión, ordenador, prótesis...— en un proceso de mutación constante. Haraway insiste en el *carácter irónico* de este monstruo político. La ironía, la blasfemia y el humor —figuras discursivas de la distancia y la doblez significativa— son vistas como estrategias retóricas preferentes. Estrategias que por sus posibilidades de hacer proliferar el sentido no pueden adscribirse a una identidad emisora unitaria y cognoscible. "La ironía, afirma Haraway, va de contradicciones que no se resuelven en un todo, ni siquiera de modo dialéctico, va de la tensión de mantener juntas cosas incompatibles porque todas son necesarias y verdaderas. La ironía va de humor y de juego serio. Es además una estrategia retórica y un método político que me gustaría ver más extendido entre el feminismo socialista." (173-4) En suma: el humor cyborg cree en la emboscadura, en la posibilidad de desplazarse —hacerse visible, ocultarse...— en el lenguaje.

Frente a la lógica carnavalesca que invertía el orden de lo espiritual oponiéndolo al desorden de un cuerpo grotesco, el mito cyborg, por referirme a una propuesta concreta, promueve una ficción radical de cuerpo híbrido fragmentado. El cuerpo máquina, autómatas, agregado de injertos y expandido en el mando a distancia, el ratón y el teléfono móvil anima las producciones de ciencia-ficción. ¿Tiene esto algo que ver con las emergencias conversacionales?

Existe un ámbito en el que esto aparece de forma indudable. Anástimos a algunos procesos relativamente recientes de singularización conversacional encarnada; esto se ve claramente en el caso de las mujeres, lesbianas o no y de los

gays. Todo parece indicar que el cuerpo cobra, en estos contextos, un cariz humorístico. El cuerpo y los acontecimientos del mismo desde la menstruación, el sexo, la seducción, la estética, etc. son objetos públicos de humor. Las conversaciones homosexuales ponen en escena un cuerpo distinto, definitivamente desbiologizado; se habla en broma de los accesorios sexuales, de los signos identificatorios en lo postural y/o discursivo (la pluma), en lo estético. Se observa una burla constantemente del porte "hetero", de la representación del macho.

#### 4.3.2. Territorios del yo. La "personalización" de los temas de humor

Al hablar de la tematización del cuerpo en el humor he indicado que, parejo al proceso de descorporización, señalado entre otros por Bajtin, nos hallamos en la actualidad ante nuevas ficciones de cuerpo humorístico. El cuerpo no ha dejado de componerse en materia de humor; digamos que ha cambiado y que, en esa medida, ha cambiado el modo en que se compone en la conversación. Si no, cómo explicar todos aquellos episodios en los que distintas colectividades se ríen de lo que les sucede a los cuerpos; para muchos varones contando chistes verdes, para gays ironizando sobre cuerpos domesticados o sobre la "infamia" del propio cuerpo (por ejemplo, la del cuerpo "leather") y para las mujeres ridiculizando el comportamiento de los hombres que se les acercan en los bares. Junto a los dispositivos de mitigación y contención en la tematización del cuerpo conviven otras micropolíticas discursivas que atraviesa el cuerpo de otra manera. Recientemente, tuve ocasión de presenciar un encuentro de varios chicos gays en la calle. Mientras charlábamos llegó un conocido que tapó los ojos a mi interlocutor mientras en tono burlón la preguntaba "¿quién soy?" a lo que el interpelado respondió nada menos que palpando el pene (en lugar de la mano) del individuo misterioso al tiempo que hacía conjeturas en torno a quien podría pertenecer un pene de semejantes características.

Este tipo de encarnaciones humorísticas —comunes entre gays— contrasta enormemente con otra serie de procesos humorísticos que no pasan por la

reconstrucción o reappropriación del cuerpo sino por lo que llamaré **presentación de la persona**. Me refiero a la construcción del sujeto en tanto *conciencia de sí y de otros*, pero también en una perspectiva goffmaniana, esto es, en términos de imagen ("face"), es decir, como persona que construye y presenta su identidad en las prácticas situadas. En estos casos, la singularización humorística estriba en la **personalización del referente**. Pero, ¿en qué consiste esta territorialidad personal?, ¿a qué segmentarizaciones de la subjetividad remiten estos diálogos? y ¿qué territorialidad intersubjetiva expresan?

Paralelamente al dominante encubrimiento del cuerpo como tema, se da en la actualidad un proceso de singularización en términos personales. Como operación concomitante, al cuerpo grotesco osmótico le sucede la "figura", salvo-conducto de humanidad. Figura que apenas sí logra ocultar su concepción racista y sexista en la figura preponderante del hombre medio de cada época: hombre adulto heterosexual.<sup>14</sup> Figura que es, además, espejo de una conciencia sin figuras.

En una perspectiva esencialista, el sujeto se piensa como un conjunto de rasgos estables de los que es consciente (mediante un ejercicio de introspección) y que "pone al descubierto" ante otros. De acuerdo con una **segmentarización circular o anillada** de la subjetividad, la intimidad que se alcanza con los individuos más próximos consiste en desvelar ("self-disclosure") los aspectos más genuinos del sí mismo, es decir, los que se encuentran en la esfera nuclear de la subjetividad. En ocasiones, se emplea para explicar esta representación la analogía de la casa con varias habitaciones a las que tienen acceso distintos otros;

---

<sup>14</sup> Figura que, como han resaltado las pensadoras feministas, se constituye en modelo o paradigma inalcanzable e irrepresentable respecto al que todas las figuras se distribuyen y se jerarquizan en función de rasgos de pertenencia o no a la figura humana dominante. Exactamente lo mismo con el rostro; hay entonces un racismo constitutivo del cuerpo canónico de la modernidad basado en el rostro y la figura humana y en la exclusión distributiva. El agujero negro de la figura y el rostro es europeo, septentrional, vive en la ciudad y es un hombre... A propósito, y como desafío (contemporáneo a los cuerpos arios de los atletas de la olimpiada de Berlín en 1933 según los muestra Lemi Riefensthal en su película) está "Freaks", película de Tod Browning, en la que el director muestra la diversidad monstruosa de lo humano y en la que plantea nuevamente la cuestión: ¿qué es lo monstruoso, lo inhumano?, ¿quienes son los monstruos?

algunos —los amigos de verdad— pueden introducirse en todas las habitaciones mientras otros tienen acceso limitado a ciertos compartimentos.

Esta segmentarización del yo y de las relaciones sociales en territorios circulares adquiere especial relevancia a la hora de entender algunos encuentros humorísticos, entre otros los cotilleos jocosos, que basan la gracia precisamente en la revelación y mofa de lo que se considera íntimo y secreto. Burlarse del carácter de alguien, de las disposiciones vitales, de su papel dentro de un grupo, de su habilidad para desenvolverse en el mundo, etc, son todas tematizaciones de la segmentarización descrita. Este tipo de percepción unitaria de la subjetividad abunda en las burlas dedicadas a terceros de las que se dice, en términos globales, cosas como que “está colgao”, “se le ha ido la olla” o que “lleva un rollo autista”. Existen casos en los que se ridiculiza esta misma concepción de la humanidad, por ejemplo, cuando se responde con guasa: “yo es que soy muy así” o en fragmentos como el que sigue, en el que la bromista —una vez convertida en blanco de una instigación por su actitud inflexible— se autoidentifica como sujeto uniforme e inflexible:

S2A (an. 471)

22C      bueno mujer, tampoco te pongas así

23      (risas)

24R      es que es mi carácter (risas), lo sorry very much pero las cosas son así

A pesar de la existencia de estas mofas a lo permanente, esencial o auténtico del sí mismo, lo más común es que la burla ponga en marcha aspectos situados de la identidad y de las relaciones entre las personas que dialogan. Que estos aspectos lleguen a estratificarse como parte del sí mismo, es decir, que lleguen a percibirse como permanentes y constitutivos, dependerá de un conjunto complejo de factores, por ejemplo, del modo en se presentan en ésta y en otras interacciones o de la frecuencia con la que se transformen en objeto de guasa.

Los aspectos situados que se personalizan en los episodios de humor quedaban implícitamente expuestos cuando aludía a la clasificación temática que proponía en mi tesis de maestría. El papel dentro del grupo conversacional, el reconocimiento de una en tanto sujeto competente, el seguimiento de las pautas normalizadas de la convivencia o la opinión que se tenga de las ideas de los otros son elementos experienciales que surgen y se tematizan en las interacciones estudiadas. Atendiéndome a estos elementos he establecido los siguientes vectores de tematización:

- (1) **exclusión y diferencia:** concierne al estatus de los participantes dentro del grupo conversacional, normalmente instituido en grupo de referencia.
- (2) **competencia y regímenes de conocimiento:** concierne a la facultad que se reconoce en los agentes conversacionales para hablar de determinado asunto.
- (3) **reglas relacionales:** concierne a los derechos y obligaciones que, según los implicados, comporta el vínculo afectivo al que apelan.
- (4) **competencia discursiva:** concierne a la forma de hablar de los participantes.

Las burlas a la competencia discursiva ya han sido tratadas al comienzo del tercer apartado. Lo que resta del capítulo estará dedicado al análisis de los tres primeros vectores.

## **5. La percepción humorística de identidades situadas**

### **5.1. Juegos de exclusión, juegos de diferencia**

En el primer bloque temático-afectivo se sitúan todas aquellas tomaduras de pelo que conciernen al estatus del blanco dentro del grupo conversacional. El grupo, todo aquello que lo constituye y le concierne es el territorio existencial respecto al que se evalúan los temas de conversación y la posición de las

personas que dialogan. Intentaré ilustrar esta cuestión a través de dos ejemplos. El primero me parece un caso emblemático debido a su simplicidad en turnos de palabra y su densidad interpersonal, anteriormente he hecho alusión a otros fragmentos de este encuentro:

C10M (an. 462)

10D so, are you going to this talk? ((aMellony))

\*11M we are ((refiriéndose a Cristina y a sí misma)) ((risaa))

12D [who is giving it?

((---)) mean that I'm not included?

13Z who is giving it and where?

14D it's a [discussion

15M [yes

16D it's in Newham, the men's, university men group and the university women's group

Das mujeres y dos hombres comentan con curiosidad la próxima celebración de una tertulia cuyo tema será: "¿Pueden hombres y mujeres ser amigos?". El debate de este asunto animará el resto de la charla, fuertemente marcada por un espíritu de diversión y entretenimiento. En (11) y al hilo de la pregunta formulada por David —pregunta que sirve de pre-texto a un simulacro humorístico de exclusión—, Mellony expone enfáticamente y con una mueca la composición de un subgrupo de asistencia a la tertulia; el grupo, y no por casualidad, estaría formado por las dos mujeres. La instigación mediante un *sobrentendido humorístico* —en parte originado por la *topicalización* enfática del pronombre— resulta definitivamente transparente cuando Mellony cierra su intervención de modo risueño. Sin embargo, es la composición situada de este intercambio lo que resulta decisivo a la hora de determinar el sentido excluyente y la alianza parcial en la que Mellony pretende basar su instigación.

La humorista se aprovecha del interés por asistir al acto que acaba de manifestar David en su intervención precedente; esto le da pie a instituir de modo espontáneo y de liberado una especie de equipo de asistencia que es insensible o no contempla las intenciones que los conversadores varones puedan tener al



respecto. El sobreentendido humorístico funciona a la perfección, como muestra el turno de palabra en (12), donde el blanco —que opta por darse por aludido— pide una clarificación sobre la supuesta exclusión mientras la instigadora continúa riéndose. El incidente concluye al desatender la instigadora el desafío o contraataque lanzado por el blanco. También éste da por zanjado el incidente reconociendo y apreciando, acaso, la existencia de alianzas parciales dentro del grupo. Hasta aquí una descripción de la mecánica del suceso. Pasemos, a continuación, a la vertiente interpersonal del mismo.

Juego de exclusión y juego de diferencia resultan denominaciones adecuadas para caracterizar este tipo de fragmentos humorísticos en los que se ficcionaliza el estatus del blanco como miembro de un colectivo conversacional. Entre las pautas relacionales que subyacen a los vínculos grupales de afinidad que se suponen (y evidencian) en una charla se encuentra el deseo —por encima de la pura voluntariedad del contacto— de estar con los que se habla, el deseo de acogerlos como compañeros de tertulia y, más allá, como personas con las que se comparte algo más. Esta confianza en aceptar y ser aceptado, en jugar un papel dentro del grupo, en formar parte de las actividades en común sustenta un sentido de estabilidad sobre lo que va a ocurrir en los intercambios inmediatos. Naturalmente, esto no siempre es así —no siempre se desea estar con los otros o al menos con todos los otros y no siempre se desea participar en actividades colectivas—, si bien los dispositivos de cortesía trabajan para crear esta apariencia de afinidad.<sup>15</sup> Precisamente, la eventualidad de una fractura o, al menos, de una ambivalencia entre el afecto y la tan bien lograda simulación de afecto explica el potencial humorístico de los juegos de exclusión. Pues bien, esta confianza informal en que los demás nos desean como interlocutores junto a la eventualidad de percibir un movimiento velado de exclusión funciona como

---

<sup>15</sup> En interacciones infantiles los juegos de exclusión y diferencia se presentan en estado puro. Esto resulta evidente a nada que se observen las interacciones que tienen lugar durante los juegos. En la mayoría de las transcripciones —por ejemplo, las que aparecen en el volumen editado por Schieffelin y Ochs (1986)— se constata cómo los niños, ignorantes de las formas de cortesía u obviándolas según el caso, cuando surge un conflicto concerniente a quién y cómo ha de participar en determinado juego suspenden o reinstituyen, muchas veces mediante un único enunciado, la naturaleza global sus relaciones (e.g., A: "dame eso", B: "¡no!", A: "pues no eres mi amigo").

operador temático transversal, como vector interpersonal que corta o atraviesa un asunto como es el de la configuración de un esquema de participación a la hora de desarrollar una actividad determinada. Pero además, es preciso añadir al presente análisis aspectos relacionales singulares, esto es, propios del encuentro del que nos ocupamos.

Entre ellos figura, por un lado, la línea de alianza entre mujeres —el *afidamento*<sup>16</sup> que existe entre Mellony y yo— a cuya consolidación contribuye el presente episodio y, por otro, la atracción que David siente por Mellony que se concreta en el deseo específico de estar con ella. Insistir en la alianza entre mujeres al referirse a la participación en una actividad política de corte feminista (i.e., el acontecimiento del que se habla) constituye, sin duda alguna, un modo de *enactar* la diferencia. Esta vertiente coexiste, en el episodio, con el grupo (conversacional) como presencia inmediata. Se trata de dos ámbitos de lo interpersonal en el discurso que, además, vuelven a coincidir en otras partes del mismo encuentro.

El segundo ejemplo se refiere a un episodio de vacile que recogí en Estados Unidos durante la Guerra del Golfo Pérsico y cuya transcripción completa figura en el anexo como Md2 (an. 453).

Este episodio resulta interesante por varias razones. En primer lugar, porque permite rastrear las estrategias discursivas —en su mayoría señaladas en el segundo capítulo— y, en particular, la estrategia contraofensiva. Es reseñable, en este sentido, la cadencia del episodio que comienza de modo inquisitivo (“¿a qué activismo te refieres, porque nosotros no te hemos visto en nada?”), se desarrolla de acuerdo a una escalada en lo que a “pedir cuentas” se refiere (escalada a la que contribuye el blanco en la medida que da por buena la legitimidad del equipo

<sup>16</sup> Con el término *afidamento*, las mujeres de la Librería de Milán se refieren a un vínculo específicamente femenino al que subyacen acciones como la de confiar, apoyar, dejarse aconsejar o guiar por la otra. A diferencia de las relaciones de afiliación o “pertenencia a”, el *afidamento* se es una forma de adhesión basada esencialmente en la confianza. Este concepto queda expuesto en el libro colectivo *No creas tener derechos*, Madrid: Horas y Horas, 1991.

instigador a la hora de efectuar la burla y opta, como suele decirse, por "entrar al trapo", culmina en una salida ingeniosa ("se trata de la diferencia entre el activismo activo y el activismo inactivo") y se cierra con una desactivación del presupuesto que ha propiciado el episodio.

Este presupuesto es, naturalmente, el que de uno u otro modo está en la base de toda actividad burlesca; me refiero al hecho de dar por descontado que las personas con las que se charla tienen derecho a lanzar un juego de tipo ofensivo. Esto, que por regla general no constituye ningún problema, en caso de malentendido se convertirá en último caballo de batalla. En cuyo caso, la instigación defenderá su propósito lúdico y bien intencionado y la parte victimizada argüirá la falta de legitimidad del, desde ese momento, equipo ofensor.

En cuanto a la alineación, éste, al igual que la mayor parte de los juegos de exclusión, se desarrolla como una instigación del tipo "todos frente al blanco". Pero, a diferencia de lo que sucede en otras ocasiones, el blanco de estas pullas experimenta de modo progresivo la *ambivalencia* del asunto. Para Iván el cuestionamiento al que se ve sometido cobra una dimensión de realidad; no así para el equipo instigador que mantiene durante todo el episodio un tono de guasa que contrasta con las sucesivas justificaciones de la "víctima". Quizás, este efecto de verosimilitud del ataque descansa, en buena medida, en el hecho de que los participantes no han tenido ocasión de verse durante un periodo de tiempo, tiempo que aquí es reelaborado como oportunidad para la sospecha.

En este caso, el juego de exclusión se monta en torno a la idea del activismo político, elemento fundamental en las agregaciones de los participantes. La forma en la que Steve y yo decidimos meternos con Iván es, precisamente, invocando su supuesta autoexclusión de la acción política en común; en particular, fingimos recelar del blanco por no haber asistido a ciertas reuniones a las que normalmente acudimos los tres.

El activismo antimilitarista es el territorio intersubjetivo que transita este vacilo; territorio que se conforma simultáneamente como ámbito político y afectivo. Del mismo modo que ocurre en otros episodios referidos, la burla que aquí se plantea toca un área sensible y significativa de la convivencia, no sólo por jugar con el estatus de activista de Iván repentina y deliberadamente cuestionado sino porque, además, plantea un debate en términos paródicos de lo que este activismo comporta: activismo contractual, de cumplimiento, de imposición, de necesidad, de compromiso, de "trabajo político"... La tomadura de pelo afina en la construcción y deconstrucción del modelo de acción militante de corte contractual.

En ella, asistimos a la creación espontánea de un "petit comité" encargado de interrogar a Iván acerca de su supuesta inactividad para después —una vez éste ha quedado enganchado, identificado, capturado en un modelo militante que demanda compromiso— desmantelarlo en un único golpe de mano: "no tienes por qué darnos explicaciones". Burlar el sentido de la acción, aquí el sentido de una disciplina de corte partidario, es un modo de hacerla transparente, de poner en palabras aquello que antes era sólo un supuesto infundado.

Para Jesús Ibañez, uno de los que han visto en el humor una alternativa al orden, existe una "subversión" propiamente humorística.

"La 'subversión' es un intento de abolir la ley, poniéndola en cuestión, dialogando con ella —que no admite diálogo— (...) [la subversión] puede ser humorística, como la de Kafka, respondiendo a la ley, hágase totalmente a ella, para poner de manifiesto la imposibilidad de su aplicación." (1979:204)

En este sentido, el equipo investigador de este vacilo parodia el estilo del comisario político, lo adopta para mostrarlo en su actitud inquisitorial e inflexible. Pero esto no es todo.

Al describir el trazado del vector de aberración expliqué que entre el señalamiento de la alteridad radical y la apropiación humorística del estigma existen trazados intermedios en los que el afuera se pliega sobre el adentro o, como diría Bajtin, la alteridad participa de la mismidad y viceversa. Mientras la degradación humorística opera un corte nítido entre los dos lados de un eje axiológico, el vector de aberración que se dobla sobre sí mismo pone de manifiesto lo que ya señalaba en páginas anteriores: la identificación parcial en el humor con aquello que se señala como aberrante. Adviértase que la idea del pliegue mantiene intacto el reconocimiento del afuera: la línea no se difumina, pero sí capta esa doble imagen de lo exterior de lo interior y del interior de lo exterior.

En el fragmento considerado, el activismo contractual representa lo que cae del otro lado. No obstante, a la par que operan el señalamiento de lo aberrante, los instigadores lo toman como un elemento de su propia identidad. Por un lado, lo *enactan* y por otro, lo guardan como experiencia de la memoria y como imaginario suficientemente consolidado.

Del mismo modo que los instigadores se ven reconocidos en la identificación que hacen del blanco, éste advierte la exterioridad de aquello que se le atribuye como propio. Sin embargo, esto no impide —como señala Drew— que el blanco, una vez inmerso en el duelo, experimente el lado amenazante de lo que sobre él se dice. Se podría decir que no “encaja” bien la prueba a la que le someten; en primer lugar, se precipita a la hora de dar explicaciones y, en segundo, su forma ingeniosa de resolver el acoso deja ver una actitud de reproche más que plausible. Pero, ¿a qué se debe esta perspectiva amenazante en el seguimiento que hace Iván del vacile?

La orientación consistente a dos bandas —Steve y yo por un lado e Iván por el otro— conforma la alineación humorística más ofensiva de todas las descritas por su persistencia (cf. 151). Esto resulta irrelevante en todos aquellos casos en que la tomadura de pelo tiene poco fundamento; aquí, sin embargo, se

acentúa debido fundamentalmente a la desprotección de Iván a la hora de probar ante los otros todo aquello que ha estado haciendo durante el periodo en que les ha visto. Estos, por el contrario, sí que han estado juntos y no sienten ninguna presión a la hora de demostrarlo, hecho que les permite mostrarse con más despreocupación ante las contraofensivas del blanco.

Como se desprende de ambos episodios, el juego de exclusión y la identificación de la diferencia constituyen vectores pertinentes a la hora de abordar la tematización de las identidades situadas.

## 5.2. Competencia y regímenes de conocimiento

Mientras en los juegos de exclusión y diferencia el grupo, caracterizado de modo específico en virtud de un sentido de lo político, de lo sexual... es el referente que distribuye los valores de singularidad, aberración y de territorialidad personal —en este caso, se trata del “yo” respecto a la idea de grupo más o menos homogeneizado—, en las tomaduras de pelo a la competencia sobre el conocimiento se burla la legitimidad de los agentes conversacionales para pronunciarse sobre el asunto que esté siendo objeto de atención. El territorio personal se construye, pues, en torno a la autoridad sobre un corpus de saber.

Antes de entrar en detalles me gustaría reproducir un breve fragmento que ilustrara lo esencial de este tipo de tomaduras de pelo. El siguiente fragmento, al que ya me he referido en otra parte de esta investigación (cf. 162), bien puede servir de ejemplo; en *el Satinder* es desdeñada cuando da su opinión acerca del tema de conversación, en este caso, las relaciones amorosas:

24Ing. (an. 488)

198B romance [romance is so important

199C [romance

(0.4)

\* how do you know Satinder, you haven't had any?

200B I-I-I think about it a lot though [trials]

201H

[(risas)]

202C you haven't practice for a while, [Satinder

203S

(I haven't practice for a long while

En primer lugar, me gustaría hacer referencia al asunto de la competencia; hablo de competencia sobre el conocimiento y no de conocimiento por entender que en toda interacción existe un posicionamiento intersubjetivo respecto al saber y que este posicionamiento tiene que ver no tanto con el conocimiento como estado particular de cognición sino con todos los aspectos involucrados en la generación, gestión y circulación social del saber. Precisamente aludía a este enfoque al hablar de los derechos y responsabilidades de los chismosos en los cotilleos (cf. 154) y de nuevo al estudiar el papel de la credibilidad de las anécdotas extraordinarias (cf. 238). Decía entonces que el cotillear no concierne tanto al saber cuanto al arrogarse el derecho a hablar sobre terceros y ver reconocido tal derecho. Explicaba también que esto depende de la relación que el chismoso mantenga con el blanco y con la audiencia, además, claro está, de la credibilidad de sus fuentes ya sean de primera o segunda mano. Una de las consecuencias más importantes de este cambio de dirección en el análisis del saber es el desplazamiento de la tematización del conocimiento del ámbito de la cognición —saber o no saber algo— al de la interacción —mantener que se sabe y aceptar que se sabe de una u otra forma—. En esta perspectiva, meterse con alguien por no saber consiste en suspender la legitimidad que el blanco se arroga directamente o mediante un proceso de negociación discursiva a la hora de hablar de un determinado tema. Así pues, en el fragmento anterior se produce un cuestionamiento humorístico de la aptitud de la blanco para opinar sobre las relaciones amorosas; dicho cuestionamiento consiste en asegurar que Satinder carece de experiencias que puedan sustentar su argumento.

Así como la *experiencia* es el requisito que organiza la gestión de este conocimiento, existen otras fuentes de autoridad a las que pueden acudir los participantes para validar su legitimidad en el discurso; tal es el caso del llamado

*sentido común* ("es de sentido común..."), de lo *natural*, *normal* o *mayoritario* ("... como es natural") o del *reconocimiento institucional* de un saber tecnológico. Cabe, además, aludir a otras fuentes de carácter emergente como la que invoca Satinder como alternativa a la falta de experiencia: "[vale que no tengo experiencia] pero pienso en ello bastante".

En un interesante trabajo sobre las asimetrías de conocimiento en la conversación, Paul Drew (1991) observa que la distribución desigual del conocimiento es un fenómeno eminentemente interactivo. De modo que si alguien sostiene poseer cierto conocimiento en calidad de "experto" no siempre basta con decirlo, es decir, no es suficiente apelar a una "identidad exógena", sino que ha de ser argumentado —presupuesto, apelado explícitamente...— durante el diálogo. La distinción entre la "palabra autoritaria" y la "internamente convincente" se basa, como ya expliqué, precisamente en esta cuestión (cf. X).

Para Drew existe una **distribución social de los saberes** de carácter normativo, lo cual explica que algunos individuos tengan una legitimidad socialmente reconocida sobre ciertos cuerpos de conocimientos frente a otros que aun sabiendo lo mismo no tienen derecho a sostener autoridad sobre estas materias. Los **saberes especializados** forman parte de este orden normativo, la misma noción de "autoridad en la materia" se refiere a la adscripción convencionalizada de garantía sobre la legitimidad y el derecho a poseer una clase de conocimiento. Cuando los hablantes se orientan conversacionalmente hacia la asimetría de sus posiciones en lo relativo a algún conocimiento, se orientan hacia la distribución oficial de los campos o tipos de conocimiento. Además, tal y como observa Drew, esto puede ocurrir cuando se trata de saberes no especializados. Se dice, por ejemplo, que algunas cosas no pueden saberse si no se han experimentado. Además, se entiende habitualmente que experiencia no se refiere a una única experiencia sino a un cúmulo de experiencias; no será difícil deducir a partir de este argumento que las personas con más edad saben más sobre esas materias y, por extensión, sobre casi todas. En esta misma línea, se puede sostener que existen cuestiones sobre las que los interlocutores tienen



conocimiento a pesar de que por distintos motivos no puedan declararlo públicamente ya sea porque no esté bien visto, porque no puedan argumentarlo, porque no esté de acuerdo con la imagen que los otros tienen de quien lo expresa, etc. En definitiva, los **saberes no especializados** están organizados. Existen, según los temas de los que se hable, fuentes que donan autoridad, así como fuentes que pueden ganar pertinencia en la conversación. Hablar con reparos desresponsabilizándose sobre lo dicho, citar a otro como fuente original de un saber o aludir a la edad como motivo de deslegitimación constituyen estrategias comunes para gestionar durante la interacción el derecho socialmente desigual sobre los temas de conocimiento.

Estos aspectos sobre la circulación conversacional del conocimiento son constante motivo de humor y se efectúan cuando se instiga a alguien por **saber demasiado**, no saber nada o dárseles de que sabe en relación a determinada materia. Así, en el siguiente fragmento, y a diferencia de lo que ocurría en el pasaje anterior, cuando Clive comenta sus reflexiones en materia sexual se le asigna una posición aberrante a raíz justamente de una supuesta condición de locutor avezado.

C10M (an. 466)

166Z {flowers and plovers (0.1) flowers and plovers

167D what's plovers?

168C chehehehehehe (0.2) that's a new one!

169 (risas)

170C sounds horrible, plovers, I'm your plover

\*171D what else do you know Clive?

\*172C mmmmm, he seems to know a lot

173 (risas)

La burla reside en el hecho de que este estatus de "experto" es concebido como algo sorprendente. Presuponiendo, de este modo, una identificación primera según la cual a Clive no se le suponían este tipo de conocimientos y, consecutivamente, una segunda en la que se desvela como entendido. Una vez más

es preciso subrayar que no es que Clive no sepa, sino que en el curso del diálogo se le asigna primero un no saber y después un saber demasiado.

No es éste el único fragmento ni siquiera la única interacción en la que Clive es objeto de esta clase de tomaduras de pelo. En el capítulo segundo abordé con detalle un episodio en el que Clive manifiesta su inseguridad ante un posible encuentro amoroso (cf. 109). Clive y Satinder —aunque con distintas peculiaridades, uno por su inseguridad, la otra por su constante dar vueltas a las cosas y su convenida “inexperiencia”— son burlados en repetidas ocasiones con motivo de su posición respecto al conocimiento. Esta recurrencia en la desautorización de un sujeto por su saber informal sugiere varios puntos de interés.

Es posible que una disposición discursiva y, en este sentido, transitoria de conocimiento se establezca generando una identidad. En este sentido, la tematización de una disposición fija respecto a un campo de conocimiento puede, no sólo componer un **repertorio** como he indicado en numerosas ocasiones, sino *estratificar* lo que antes sólo era una *identidad situada* en un *agenciamiento*, es decir, en un flujo semiótico estabilizador. Esto se veía con toda claridad en las interacciones intergeneracionales entre hijas y mujeres que habían experimentado una pronta desescolarización.

Cuando un campo de saber estratificado —ya sea una destreza corporal, un conocimiento especializado o un talento de tipo intelectual— se organiza, lo hace en un **régimen de conocimiento**. Al régimen de conocimiento interesa la creación de conocimientos, el establecimiento de regiones de conocimiento, así como de regiones de silencio, la administración del mismo, por ejemplo, en lo relativo a la decisión sobre quién lo adquiere o quién lo detenta, y las fuentes legales, institucionales o informales que garantizan su legitimidad y su circulación y que, en último término, lo vinculan a los sistemas de poder que lo sostienen. Los regímenes de conocimiento son constantemente instituidos, refrendados o subvertidos en las interacciones cotidianas. Pues bien, todo esto resulta fundamental a la hora de analizar la tematización del conocimiento en

cotilleos, tomaduras de pelo, anécdotas y, muy especialmente, actuaciones embromantes.

Ser burlada por no saber o saber demasiado sobre algún asunto remite, en cualquier caso, a cierta organización del conocimiento. Una institución como la universidad pone en funcionamiento un régimen específico de conocimiento; un régimen de autoridad, una selección de campos de saber, un tipo de instrucción, una distribución de funciones... Este marco es el que da sentido a *desvarios humorísticos* como el siguiente. El episodio que reproduzco a continuación tuvo lugar un día que yo, a diferencia del resto de las participantes, tenía que quedarme en casa preparando una serie de trabajos para un curso.

S1A (an. 470)

1R vale, te diremos hola desde la-

2C ah, es verdad, si pasáis por allí, porque claro, el recorrido es por mi ventana, entonces si pasáis, paraos y:: decidme algo

3R para fastidiarte

4A Cristinina ((*tono infantilizado*))

5C sí, hombre, por lo menos

6R va y te tiramos chinitas a la ventana (0.3) teñita, [idiota ((*infantil*))

7C [pringa::, no cómo es?  
empoyena ((*tono infantilizado*))

8 (risas)

9A inútil, inútil, pringuti

10R Susi Peletrilla ((*tono infantilizado*))

11 (risas)

12C "que te pasas de listilla"

13A ¿de dónde era eso?

14R [de un tebeo

15C [de un tebeo

16 (risas)

17A ¿de cuál?

18R de Lili

19A ah, sí es verdad

20C qué incultura, eh

- 21R y eg que verdad, tú no sabes de na, tú no has leído, tú no has leído nada  
(risas)
- 22C no estás cultivada
- 23R de verdad, es que qué haces aquí? por favor, este es un sitio para personas
- 24C cultivadas ((*riéndose*))
- 25R cultivadas ((*riéndose*)), mínimo un Lili y un Super Lili (risas), y un Super Lili
- 26 (risas)
- 27A una vez abrí un libro
- 28R (risas)
- 29C (una vez-
- 30A se llamaba el Qui- (0.1) je-
- 31C el Qui-, Qui-
- 32A e algo así
- 33R buá, si lo estabas leyendo al revés

La alusión velada a la universidad ("este es un sitio para gente cultivada") y, por consiguiente, a un modelo específico de erudición como objetivo último de un ataque dirigido a una persona que participa de la institución es aquí motivo de mofa. A este modelo —ilustrado, además, tomando al Quijote como referencia— se contrapone el proceso de enculturación compartida en el tebeo femenino: "Susi Pelotilla" y, como coletilla añadida, "que se pasa de listilla". Representación y apelativo ya acuñado de la figura de la "marisabidilla", una niña pelmaza que se las da de saber y que en sus correrías va presumiendo de una ilustración ridícula e inútil. Su saber se torna risible en el contexto vital de una niña. Pues bien, la rememoración del tebeo apunta, en este intercambio, al contraste entre, por una parte, la disciplina y la legitimidad institucional del estudio aquí *personalizada* en la figura de la blanco y, por otra, el universo de las "subculturas" representado por las inatigadoras que salen a dar un paseo y aprovechan para meterse con la "empollona".

La alineación global en la neutralidad con un constante intercambio de papeles actanciales ilustra cierta inclinación a *despersonalizar* el episodio. Dada la ficcionalización del episodio —en el que se da entrada a más de un personaje de ficción—, la "víctima" no puede dar crédito al desvarío. En (13), al calor de la

mención del tebeo, se produce una *reelaboración temática* ("¿de dónde era eso?") que recomponen el sistema de alineación previo. Ana pasa a ocupar la posición de blanco, curiosamente gracias a una inversión paralela de las identificaciones respecto a la competencia cultural. El motivo es, en un caso, que se desea saber y para ello se "pringa" y se "empolla" mientras que en el otro, se desconoce ("qué incultura") un saber ocioso pero mayoritario, la blanco no tiene noticias de algo que se da por sabido. El resultado de este juego coordinado resulta en un desplazamiento deliberado e inconsistente de la diana a la que apuntan las instigaciones con el propósito de burlar algo —el conocimiento formal— ajeno al ámbito de la interlocución.

El caso de las actuaciones embromantes es especial en varios sentidos. Meterse con alguien significa cuestionar la legitimidad para hablar; gastar una broma consiste en administrar de un modo deceptivo la desigualdad informativa de uno de los participantes. Los estudios de las bromas se muestran de acuerdo en señalar que cuando se gasta una broma se produce un acto de engaño pasajero; "la broma —explica Abril— es una secuencia accional sostenida por un equipo que prepara *en secreto* algún dispositivo embromante cuya acción produce efectos significativos en una *víctima*, individual o colectiva". Si bien no me he interesado específicamente por este tipo de acción humorística, fundamentalmente por entender que se funda en dispositivos accionales que se escapan al campo de la pragmática y el análisis del discurso, no obstante, me interesa subrayar que algunas de estas bromas son eminentemente discursivas. Al igual que el resto, esta clase de bromas son de carácter deceptivo pero mientras en muchos casos lo deceptivo es *lo que se hace a espaldas de la víctima*, en estas es *lo que se dice o da a entender*.<sup>17</sup>

Existe un grupo de *engaños humorísticos pasajeros* que descansan sobre la confusión o desconocimiento de la identidad de la persona que las

---

<sup>17</sup> La presente investigación introduce algunos ejemplos de esta clase de bromas; en una de ellas, un médico me toma el pelo advirtiéndome mediante un sobreentendido de la pérdida de un pendiente, cuando en realidad no lo he perdido (cf. 302)

promueve. No es de extrañar que muchas de estas bromas se produzcan en interfaces como el teléfono, el correo o el espacio telemático, donde los blancos se hallan en desventaja por el simple hecho de no tener acceso a la imagen corporal de su interlocutor. En estos casos, la persona bromista se aprovecha de que la interacción no se produce cara a cara.<sup>18</sup>

En la mayor parte de los episodios aquí analizados, los investigadores no juegan a engañar mediante una ocultación deliberada de su identidad o de alguna otra información sino a meterse con la competencia de sus víctimas en lo que atañe al conocimiento que éstas sostienen tener. El fragmento con el que abría este apartado ilustra esta cuestión que ahora me gustaría tratar con más detalle a partir de un intercambio al que ya he hecho referencia (cf. 425):

C2M1Esp (an. 493)

- 74K vivía en casa de mi abuela y cuando ella murió hace once años fue cuando empezaron a tirar las casas y a construir las nuevas, y esa mi infancia ahí detrás (0.3) qué recuerdos
- 75M y vas y te pierdes (risas)
- 76K y voy y me pierdo
- 77B ((risas))
- 78K [pues no tenía ni idea, yo- yo me exploraba todo esto, María, yo conocía-  
[yo- (0.2) yo-
- 79B [no te lo vamos a decir pero te acabamos de llamar tanta ((riéndose))  
((risas))
- 80K ((.....)) conocía las calles estas
- 81B ((.....)) sí porque el mío era este, y no es porque ((.....)) ((vase))
- 82K [qué pasa que os queréis  
meter conmigo o qué? ya [ya, na más llegar ((riéndose)) (risas)
- 83B [venga, cuéntame- cuéntame lo del chico ese  
venga

Se trata del encuentro que se inicia con la narración del extravío de Carmen (K). Este hecho, unido o, más bien, justificado por el estado de enamo-

<sup>18</sup> He recogido algunas bromas vía correo electrónico de este tipo. Los llamados "amullos" —por ejemplo, en ">:"— son fundamentales a la hora de representar la dimensión de restricción de la que carece el encuentro.

ramiento de la protagonista es una constante durante toda de la charla. Lo mismo sucede con los distintos errores y traspies de Carmen durante el diálogo; en tonaguasón se afirman cosas como "guapa, estás enamorá y no sabes...". La pasión se tematiza en distintas partes del diálogo como desorden, pérdida del sentido —de la orientación y de la palabra entre otros—, agotamiento, imposibilidad para concentrar la atención y propensión a despistarse. Cualquier descalabro conversacional es, pues, elaborado como pre-texto para burlarse de Carmen.

En (74), Carmen se refiere a cómo ha vivido gran parte de su infancia en el barrio donde ahora se encuentran reunidas. Este comentario sobre el conocimiento ("me exploraba todo esto", "conecía las calles estas"... ) es cuestionado en la terminación humorística que María ofrece en (75). La secuencia puede simplificarse del siguiente modo:

- K       ... toa mi infancia ahí detrás (0.3) qué recuerdos [PRE-TEXTO]  
M       y vas y te pierdes [TURNO DE INSTIGACIÓN]  
M       y voy y me pierdo [ACEPTACIÓN]

El sentido adversativo y no causal o temporal de la conjunción se desprende del encadenamiento paradójico de ambos argumentos.

toa mi infancia ahí detrás ~~sin embargo~~ voy y me pierdo

En primer lugar, se presupone que alguien que pasa toda su infancia en un lugar es improbable que se pierda; este supuesto permite cohesionar ambos segmentos de forma paradójica. La coexistencia ambivalente de ambos sentidos en esta secuencia —"toa mi infancia ahí" y "vas y te pierdes"— hace pertinente la dimensión personal de ineptitud a la que me refería anteriormente. Una vez más el sobreentendido que origina el entramado secuencial se hace explícito en un turno posterior, aquí en (79).

Las justificaciones de Carmen en (78) constituyen un móvil adecuado para la proliferación del vacilo. Carmen —como hiciera Iván en el fragmento del “activismo inactivo”— “cae en la trampa” de argumentar algo que ya se ha tematizado como objeto de humor. Para Begoña, co-instigadora en este episodio y responsable de la asignación de sobreentendido en (79), las razones de Carmen pasan a un segundo plano; lo importante es que la blanco sigue proporcionando motivos de burla. El turno de palabra en (79) reinterpreta el ataque anterior a cargo de María y funciona como un auténtico performativo, ya que sin ser una forma convencional de injuriar, tiene, en este contexto, la fuerza de un insulto: reinterpretar un enunciado como un insulto equivale aquí a insultar de modo efectivo.

Junto a estos elementos ofensivos conviven otros que determinan la ambivalencia lúdica del episodio. Si atendemos al modo en que se realiza el insulto veremos que se produce un divertido choque entre, por una parte, la fuerza performativa del insulto (“eres tonta”) y, por otra, la estrategia de cortesía con la que se efectúa (“no te lo quería decir pero...”). Begoña emplea, en este caso, un rodeo como el que se emplea en “¿serías tan amable de cerrar el pico?”. Una vez más, la paradoja se sitúa entre la fuerza ofensiva del insulto y la desmesura con la que se realiza.

Para terminar, se puede decir que la tematización de la incompetencia en este episodio es doble y concierne tanto a la falta de sentido de la orientación como a la de advertir que se están quedando con una. En ambos casos, la incompetencia se asocia al desorden amoroso. Este tópico, que ya en la Edad Media era objeto de atención médica<sup>19</sup> y que ha dado lugar a numerosas expresiones coloquiales como “el amor nubla la razón”, forma parte de un régimen de conocimiento con plena vigencia en la actualidad y en el que el amor aparece como una disposición alterada del afecto.

<sup>19</sup> Se describía entonces una patología propiamente amorosa que queda jugosamente descrita en manuales de auxilio como el *Libro de Medicina* del practicante Bernardo Gordonio, de 1496.



### 5.3. Relaciones y prácticas sociales

Terminaré la presente exploración sobre la tematización en el humor de situación con una breve alusión al que he definido como tercer vector de personalización y que agrupa a todos aquellos episodios en que la burla se practica sobre lo que los participantes, en cada situación, entienden como reglas de relación.

En numerosos estudios acerca de expresiones humorísticas de toda índole —chistes, anécdotas, bromas, gags, tomaduras de pelo— se insiste hasta la saciedad en cómo estos discursos ayudan a conformar, originar, refrendar, enseñar o deshacer las normas relacionales. Se dice, por ejemplo, que en las anécdotas se produce una *evaluación del sí mismo en acción* contribuyendo de este modo a afianzar los lazos entre los presentes; normalmente se aprueba la actividad del narrador, su ingenio y versatilidad y se desaprueba una disposición encarnada por los otros antagonistas. Otro tanto se dice sobre la actividad de meterse con alguien, sobre la que Norrick comenta lo siguiente:

"Convertimos en objeto de guasa aquellos que son diferentes de nosotros, pero también los traspies y flaquezas de los miembros de nuestro propio grupo; y en ambos casos nuestra risa va dirigida a comportamientos que censuramos o al menos que tratamos de evitar. Por consiguiente, bromear y reírse ayuda a consolidar las normas grupales. Y a pesar de la agresión inicial - y en cierto modo gracias a ella - las bromas terminan por identificar las formas inapropiadas de comportamiento en relación a los presentes, incluyendo al individuo que no presta atención o aquel que ha cometido el error." (1993:78)

No voy ahora a negar este argumento de sobra extendido en la literatura sobre el humor con el que, además, coincido en líneas generales. Pero, como ya apuntara al iniciar el capítulo, es preciso ir más allá en la caracterización de los episodios, sobre todo, teniendo en cuenta la crítica a la correlación entre humor y vínculo social según ha sido abordada en páginas precedentes.

Todos los episodios analizados hasta aquí tienen que ver, de un modo u otro, con la articulación de pautas relacionales de carácter informal. Estas pautas articulan prácticas sociales tales como regalar, hacer favores, prestar cosas, entablar contacto, invitar o compartir. En las próximas páginas, trataré de precisar cómo estas prácticas sociales y las relaciones que las presiden se convierten en motivo de tergiversación humorística.

Donna Eder (1990) en un trabajo sobre las disputas entre adolescentes americanas explica cómo medio en broma medio en serio las jóvenes que entran en conflicto comunican cierta información normativa sobre cómo han de tratarse. Esta información, señala Eder, sólo se hace explícita en caso de disputa y aparece, en la conversación, de forma soterrada. En uno de los episodios referidos, una chica se enfada con otra al enterarse de que ésta ha cepillado el pelo a una tercera. Entonces se lo echa en cara con fin, explica Eder, de hacer valer un tipo de "regla de mejor-amiga" que restringe y valoriza las actividades que se desarrollan con cada cual. En otro extracto, algo menos serio, el tema de conflicto se refiere a la acusación que una chica lanza a otra de flirtear con el chico que le gusta. La interpelada trata, entonces, de quitar peso al asunto riéndose y tomándose a guasa la sospecha, estrategia que junto al insulto ritual resulta común cuando surgen problemas pero que no siempre consigue aliviar la tensión que se crea en estas disputas. Nuevamente, el episodio pone de manifiesto la violación de una norma interpersonal tácita: no ligar con los chicos no ya que salen con sino que les gustan a las otras. Si la regla del cepillado parece un tanto peculiar por lo exigente de la propuesta, la segunda resulta de sobra conocida y consensuada dentro de los grupos de adolescentes. Ambas, sin embargo, son contestadas con sendas negativas; las inculpadas niegan, una, haber cepillado el pelo a otra que no fuera su "mejor amiga", la otra, haber puesto sus ojos en el chico equivocado. Lo cual demuestra, según la autora, la aceptación de estas pautas de comportamiento.



El conjunto de principios que organizan el intercambio de favores es quizá uno de los temas de humor interpersonal que más aparecen en las interacciones estudiadas. El sistema de favores es junto al de regalos una de las prácticas sociales informales mejor definidas desde el punto de vista de los usuarios, en el sentido de que en cada sociedad o colectividad los individuos saben, por regla general y aun sin tener una idea muy clara de por qué, cuándo, cómo y a quién han de pedir, hacer o devolver favores. Los favores en tanto prestación de servicios —que puede involucrar aunque no necesariamente objetos concretos— forman parte de lo que Marcel Mauss (1971) estudió en distintos contextos culturales bajo la denominación de *régimen de dones*. Quizá este conocimiento que manejan los sujetos relativo al sistema de favores se deba a que, en muchos casos, estas prestaciones son parte de una conducta social abiertamente formalizada. Lo mismo sucede con las invitaciones a las que ya he hecho referencia (cf. 288); no hay más que pensar en las invitaciones periódicas y recíprocas de algunas parejas, en las rondas de los bares o en las invitaciones de cumpleaños, invitaciones todas que dejan en deuda a la parte beneficiaria. Un favor es, en principio, un acto voluntario del que no se espera ningún beneficio directo; sin embargo, como bien señala Mauss, está sujeto a una obligación de tipo sentimental que obliga a devolverlo por situar a quien lo acepta y recibe en una posición de inferioridad moral respecto a quien lo ofrece y realiza. No me interesa aquí entrar en la complejidad del estudio de Mauss pero sí señalar, aun a riesgo de simplificar los hechos por él estudiados, que al acto aparentemente libre de solicitar un favor y al acto aparentemente optativo de hacerlo subyace una dimensión de obligación que no es la de la prestación puramente libre y gratuita, ni la de la producción y el cambio estrictamente interesado en la utilidad. Tanto la acción de pedir como la de hacer y devolver un favor pueden ser objeto de alabanza como de censura, raramente serán discutidas del mismo modo a como lo son las prestaciones contractuales. Aun en el caso de necesidad aparente y acuciante, si alguien no se ofrece a realizar un favor es probable que no sea confrontado directamente, si bien podrá ser sancionado de modo indirecto. Todo esto variará naturalmente dependiendo del tipo de favores de los que se trate, así como de otras condiciones, entre ellas, la posibilidad que tengan los

sujetos de satisfacerlos. Tratamos, en definitiva, con un terreno híbrido y tácito, preste a ambigüedades y a tergiversaciones humorísticas.

En el fragmento anterior, se produce una notable tergiversación del régimen de favores. Esto se ve claramente en este extracto:

29R no, en serio, déjate de bromas, ¿qué es lo que más necesitas?  
30C ly los zapa- (risas) los zapatos  
31R los zapatos, vale  
32C sí pero-, no me traigas sólo los zapatos mujer!  
33R no, te voy a traer, pero quiero decir, sólo voy a traer la mochila grande (0.2)  
y sí, la ropa de verano ocupa poco, pero voy a traer tuya, de Sera y mía,  
entonces, no sé si me cabrá todo, porque en cuanto te pongas a meter  
34C ly los  
regales, cla- (risas)  
35R y el tabaquillo  
36C ay, (-----risas), ¡un ducados  
37R fves, un paquete de ducados, sí, ya me lo sé, claro, y...  
que si los cartones, que si algún libro que otro, tal, la mochila se te llena,  
pues eso  
38C que rácana, has visto ((aA)) (risas), encima que la tía va a Madrid, aquí  
racaneando  
39R bueno tía  
40C pues una bolsita de plástico, mujer, en el avión (risas)  
41R que no, que no, que no me fastidiéis, bueno, de momento tu cartón de du-  
cados se me va a olvidar  
42 (risas)  
43C jodé, qué tía  
44R así mira, te lo digo como lo siento (risas), pa que lo sepas ya, pa que luego no  
te pille de sorpresa

En primer lugar, se abusa pidiendo; no se contempla la posibilidad de ver cumplido el favor sin agravar en exceso a la que lo presta. Para la beneficiaria, no se trata de lo que precisa sino de ir añadiendo objetos a la lista con el fin de hacer rabiar a la otra parte. Además, se reitera abiertamente el carácter obligatorio de realizarlo ("encima de que la tía se va a Madrid", "¡qué rácana!") y

no sólo de realizarlo sino de cumplirlo con creces añadiendo una prestación adicional en forma de regalo. Por su parte, la benefactora —que por momentos vacila entre tomarse el asunto en broma o en serio— opta por contraatacar ideando una represalia (“bueno, de momento tu cartón de ducados se me va a olvidar”) que pone al descubierto, una vez más, el carácter híbrido de este tipo de transacciones a caballo entre la autonomía de quien se ofrece por simpatía hacia la otra persona y la obligación que se le impone mediante la solicitud.

En otras secuencias de este mismo encuentro, Raquel desvaría sobre la posibilidad misma de decidir ella misma qué traerá y qué no y zanja el asunto desentendiéndose totalmente de las normas al uso, es decir, de la obligación que pesa sobre ella. Suspende el carácter supuestamente generoso, amable y de sincero interés que preside el intercambio de favores.

No es éste el único diálogo humorístico en el que la dimensión afectiva se revela como suspensión ambivalente del sistema de derechos y obligaciones informales que las interlocutoras dan por sentado. Por confirmarlo al caso de los favores, comentaré brevemente un malentendido al que hacía referencia en el capítulo cuarto (cf. 340). Se trata de una instancia de favor no formalizada en la que Olatz toma prestada mi furgoneta con el fin de realizar un porte urgente. Decide llevársela sin haber formulado la petición oportuna pero dejando a cambio una extensa nota que, más tarde, decido reelaborar como pretexto para tomar el pelo a Olatz (“una nota muy explicativa”).

Según el análisis esbozado en el capítulo precedente, la intervención irónica estaría insidiendo en el carácter excesivamente formal del comportamiento de Olatz. Ella, por su parte, interpreta la intervención como una forma risueña de reproche (con un sentido similar a “gracias por pedirme permiso”).

Se plantea entonces un conflicto de interpretaciones en el que mientras una de las partes trata de desbaratar mediante la burla las pautas ligadas al sistema de favores —la legitimidad sobre la furgoneta, la necesidad de formalizar

la petición, la justificación de la misma, el agradecimiento...—, la otra entiende que está siendo cuestionada justamente por no haberlas respetado lo bastante.

Tanto en éste como en el fragmento anterior, la burla tematiza una dimensión de la actuación social y de los papeles implicados en su realización. El orden de lo informal permite en estos casos un "aprovechamiento" humorístico en el que se tergiversa e incluso hace estallar todo aquello que siendo implícito contribuye a estabilizar una determinada práctica social.

Hasta aquí he propuesto una serie de ejercicios de análisis que permiten una aproximación —entre otras posibles— a la dimensión interpersonal del humor de situación. Los "cortes" sugeridos dan, a mi parecer, una idea determinada de todo aquello —afectos, agenciamientos, regímenes, relaciones y órdenes— que se mueven con la interacción. No limitan la posibilidad de trazar otros recorridos pero hablan de forma precisa de la intersubjetividad en el lenguaje, así como de la indeterminación inevitable y apetecible, de la ambivalencia y pluralidad significativa que se observa en el humor.

## Ejercicio para concluir

Trataré de concluir este estudio del modo que considero se adecúa mejor a lo que he tratado de hacer a lo largo de estas páginas, esto es, poniendo a funcionar, una vez más, ahora de un modo algo más conjuntado aunque resumido, la *pragmática situacionista* de los acontecimientos de humor conversacional que me había propuesto desarrollar. Una pragmática que, como explicara al inicio de esta investigación, se debate en la crítica a la perspectiva interaccional que contempla la situación comunicativa y la práctica conversacional como un conjunto de "variables" y "competencias" preexistentes (y, en este sentido, desposeídas de carácter sociohistórico) que simplemente se correlacionan y actualizan en el contexto de los encuentros concretos y que, en lo que respecta al humor, evita la consideración —generalizada en buena parte de la literatura— según la cual cuando se habla de humor se está aludiendo a un fenómeno uniforme, global y comúnmente acordado o consensuado. Naturalmente, este presupuesto que, en principio, no he dado por bueno nos devuelve una imagen del humor conversacional muy similar a la que se pueda extraer del análisis de cualquier fragmento dialogado no humorístico en el que la significación resulta del entramado de las distintas dimensiones que intervienen en la comunicación. Conclusión a la que también llega Norrick tras desechar la denominación "fun talk" como título de su libro sobre el humor en la conversación ya que, según él, esta expresión además de sugerir la existencia de un tipo específico de habla de carácter risueño, hace pensar que ésta se desarrolla totalmente al margen de los procesos interpersonales que tienen lugar en cualquier interacción (1993:128).

Esta vez me referiré a un breve episodio que no grabé pero del que conservo algunas notas. Forma parte de una conversación entre tres mujeres (Satinder, T y Cristina) que volvían caminando a casa. Satinder y T se conocían desde hacía tiempo y se podría decir que entre ellas mediaba una relación estrecha. Por mi parte, hacía poco que conocía a Satinder pero, desde nuestro



encuentro, se produjeron muy buenas "vibraciones" entre nosotras; poco antes de que tuviera lugar este episodio, me había estado hablando de lo que para ella significaba vivir como una joven hindú nacida en Londres en el entorno de la sociedad inglesa, algo que para ella constituye un asunto simultáneamente público y extraordinariamente íntimo. Considero importante advertir que lo que aquí hace Satinder, es decir, el *confiarse a la otra* ha sido nombrado desde el feminismo como *affidamento*, una práctica que, en tanto experiencia política, alcanza un gran auge durante los años 70 (cf. V, nota 17).

Pues bien, Satinder comenzó a explicarnos su inseguridad a la hora de relacionarse con otros estudiantes en el College; nos dijo, en particular, que en ocasiones no se atrevía a salir de su habitación por la tarde —cuando más gente circula por el edificio— ante la eventualidad de tener que interaccionar con las personas que se encontrara a su paso. Ante este tipo de intervenciones, T adoptó inmediatamente una postura explícita de apoyo diciendo cosas como "That's awful!" ("Eso es terrible") o "You should not feel that way" ("No deberías sentirte así"). Mi reacción inmediata fue la de *meterme con ella*; comencé a tomarle el pelo diciendo, entre otras cosas, "How about the party? I'm having a party on saturday and it's quite convenient for you, it starts at nine!" ("¿Qué hay de la fiesta? Hago una fiesta el sábado y se ajusta perfectamente a tus necesidades, ¡comienza a las nueve!"). Mientras profería este tipo de burlas, Satinder permaneció callada, hecho que, a pesar de mi intencionalidad de *tematizar* la inseguridad como parte de un juego, es decir, de "quitar peso" al problema provocó cierta incertidumbre. Una vez finalizada la secuencia, T me lanzó una jocosa reprimenda por haber hecho "esos horribles comentarios".

Al cabo de dos días pensé que sería interesante esclarecer qué había sucedido durante el intercambio y pregunté a mis interlocutoras cómo habían interpretado y experimentado el episodio. Ambas coincidieron en señalar *haber reconocido* el carácter jocoso de mis intervenciones, a pesar de —en el caso de Satinder— no haber *mostrado reconocimiento* (Drew 1987). Satinder, por su parte, afirmó habérselo tomado de distinta manera a medida que progresaba la

secuencia de vacile. Al comienzo, la mía le pareció una actuación *ambivalente* y, por consiguiente, algo inquietante, producto de esa mezcla de hostilidad y camaradería en un único evento de la que habla Radcliffe-Brown. De acuerdo con Drew toda tomadura de pelo es ambivalente: se distingue un efecto de significación no serio —producto de la desproporción, la exageración, la inversión, etc.— junto a otro que, por su composición y pertinencia interactiva, resulta dudoso. A esto, hay que añadir que, en los episodios de burla se tematizan o transforman en asunto de evaluación colectiva aspectos potencialmente sensibles de la subjetividad de los interlocutores, aquí una determinada posición personal de retraimiento ante lo que se contempla como "desenvoltura" social. Como he subrayado, son los procesos de *identificación* y *desvinculación* con respecto a lo que se elabora como materia de la experiencia la que determina, en último término, por una parte, el reconocimiento de la invitación humorística y, por otra, el modo en que cada cual se tomará la propuesta.

Pasado el primer momento y según me explicó Satinder después, "decidió" tomarse la instigación como un juego amistoso, hecho que pone de manifiesto que para ella la cuestión —el retirarse de su propia inseguridad— no era tan fácilmente articulable de manera graciosa como para mí. Indudablemente, si ella no hubiera considerado otra posibilidad interpretativa, mis palabras —estando, por ende, directamente relacionadas con una vivencia anteriormente expresada— hubieran contribuido a profundizar, aún más, la desconfianza de la blanco. Lo que todo esto viene a sugerir es algo sobre lo que he insistido en repetidas ocasiones: la *vulnerabilidad de la experiencia* en la conversación; una vulnerabilidad que apunta claramente a la construcción colectiva y, en ocasiones, conflictiva del marco interpretativo en el que se define y desarrolla la situación.

La interpretación que T hizo del episodio plantea otras cuestiones de interés. T decide pronunciarse manifestando empatía y solidaridad hacia S, tal y como aparece comúnmente en las prácticas de *affiliation*, es decir, poniendo el acento en la alternativa de autovaloración como forma de subvertir una situación de aislamiento. Al involucrarse en la burla, T me advierte, también de forma am-

bivalente o medio en broma medio en serio, sobre los "peligros" que, en este caso, puede ocasionar una actitud instigadora. Al notar esta vertiente grave de la toma-dura de pelo, doy un cálido apretón a la blanco en el brazo con el fin de señalar que he advertido esta posibilidad y que no estoy actuando de manera insensible. En el siguiente cuadro he querido representar la ambivalencia y los mensajes cruzados que se producen en el transcurso de este acontecimiento.

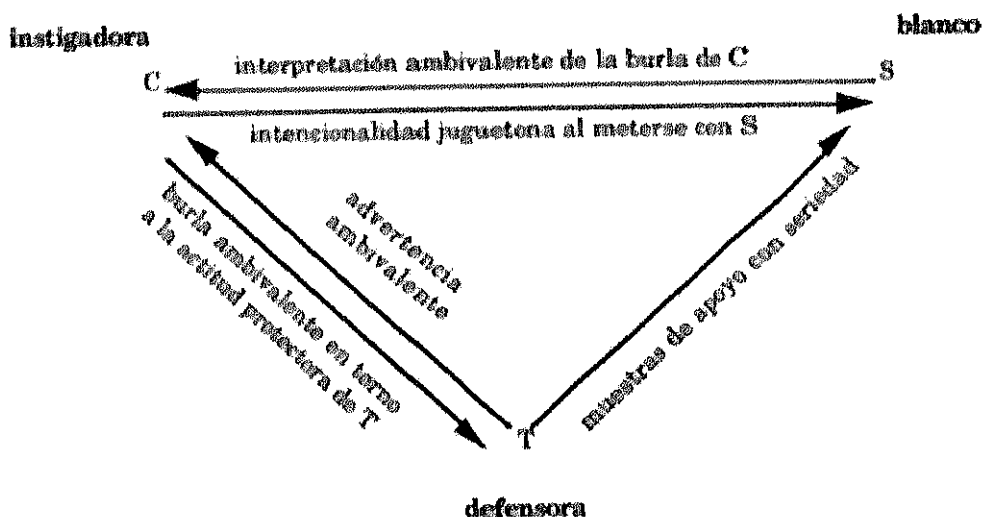


figura 8. Intersubjetividad en la burla entre Satinder, T y Cristina

Quizás sea en los umbrales del humor —aquí representados por los desajustes interpretativos— donde se observa más claramente la naturaleza interactiva y enactiva del humor de situación, así como la propia indeterminación de las situaciones en que se juega. En efecto, el humor se presenta (o no) como el producto de la articulación coordinada de una multiplicidad de *movimientos* y *posiciones* que toman forma tanto a nivel compositivo como ilocutivo. Retomando el primer eje de la pragmática situacionista, el de los *aspectos compositivos*, se advierte un entramado de acciones discursivas que cobran sentido gracias a su ligazón secuencial; así por ejemplo, las pullas lanzadas a la blanco toman, simultáneamente, como *pre-texto* los comentarios de S y las intervenciones protectoras de T y, en términos generales, la actitud a la que responden, según la cual hay que tratar con gravedad los aspectos dolorosos de la experiencia de la otra. También T lanza mediante la reprimenda final un doble mensaje; por un

lado, ratifica su apoyo a S y, por otro, amortigua el lado incierto de la instigación sin contraponerse por ello a la bromista. Otro aspecto fundamental a la hora de considerar el entramado de las acciones es la *dimensión corporizada o enactiva* de la enunciación; el hecho, por ejemplo, de que la secuencia se cierre con un cálido apretón, una especie de "clie" que insta a recomponer lo enunciado como parte de una situación en la que se pretenden establecer nuevas coordenadas afectivas según las cuales la autoafirmación y el apoyo encontrarían un camino propiamente humorístico.

Lo que he denominado *alineación* se desarrolla, en este episodio, en el transcurso del intercambio —las interlocutoras van tomando una u otra posición a medida que avanza el diálogo— pero también en el interior de cada una de sus enunciaciones. Y con esta observación, entramos en el *segundo eje* de la modelización propuesta, el de la *ilocución*, un nivel en el que se dirime la *fuerza* de los enunciados a partir su *puesta en existencia*. En el capítulo IV, me he referido a una serie de *mecanismos pragmáticos* (también llamados *juegos de sentido*) mediante los que se alcanzan efectos humorísticos, entre ellos los que se desprenden de varias clases de *tergiversaciones* como la ruptura del orden normalizado en la efectución de determinadas acciones y la invención de un orden inusitado (en lo que he denominado *juegos ilocutivos*) o la convivencia en un mismo enunciado de estratos divergentes de significación, uno en el que lo enunciado se muestra como ridículo en las circunstancias del intercambio y otro en que cobra pleno sentido como parte de un discurso social establecido. Como vimos, la distinción entre *uso* y *mención* y la caracterización de la *distancia enunciativa* resultan conceptos útiles a la hora de estudiar los modos de significación *polifónica* en el humor.

La *ironía*, el *sobrentendido* y la *presuposición humorística* tienen que ver, como he tenido ocasión de explicar, con esta clase de extrañamientos discursivos. La invitación a una fiesta proferida en el episodio considerado da lugar a uno de estos sobrentendidos en el que se indica la conveniencia de asistir a un evento que comienza después de lo que Satinder señala como momento de

máximo auge social en el College. Naturalmente, esta iniciativa de invitación resulta ridícula si pensamos que una fiesta es, antes que nada, una reunión social más que poblada, justamente lo que Satinder intenta evitar a toda costa. Mediante este enunciado, se expresa la posibilidad de romper el retraimiento, de recuperar la iniciativa arriesgándose a asistir a un evento en el que acaso es posible divertirse estando con gente. Inconsistencias deliberadas e internas a la enunciación como ésta son las que permiten identificar una intervención como parte de un juego lúdico de sentido.

En el citado capítulo, he comentado, asimismo, algunos problemas que se derivan de la caracterización de estos efectos de sentido por sobreentendido y de los que se desprenden de la actuación irónica. Así, mientras Cristina Peña-Marín me ha insistido en que la ironía se caracteriza por el *distanciamiento enunciativo* en relación a un discurso mostrado y el sobreentendido por el excedente de sentido, he puesto de manifiesto que en las instancias de *ironía humorística* se dan dos condiciones que cuestionan esta diferenciación. En las bromas irónicas, se produce, por un lado, un tipo de distanciamiento peculiar en el que coexisten la *alteridad* y la *misimidad*, es decir, la identificación y la mención de lo ajeno y, por otro, una serie de efectos de significación que sobrepasan o no se detienen en la distancia con respecto al enunciado *mentonado* (y no usado) y que hacen pensar que en ésta, al igual que ocurre en el sobreentendido, además de expresar distancia se quiere *dar a entender* algo que no se dice. Ambos hechos contribuirían, en cierta medida, a confundir estos mecanismos, aunque sería preciso continuar debatiendo esta cuestión a partir de un mayor número de ejemplos contextualizados.

Precisamente, en este nivel interno del diálogo —al que Bajtin se refiere constantemente— he cifrado buena parte de la discusión del último capítulo en el que, haciéndome eco de algunas insatisfacciones propias y de Gonzalo Abril ante la perspectiva interaccional más extendida, he abordado el *tercer eje* de la pragmática del humor, el que se refiere a la *producción social de subjetividad en el lenguaje*. Volviendo la mirada sobre el episodio planteado, parece evidente que

lo que aquí sucede, todo este juego de enunciados, posiciones y gestos guarda una estrecha relación con elementos que configuran la identidad, en especial la identidad femenina. Sin hacer referencia al funcionamiento de este *vector de singularidad* en lo microconversacional resulta difícil dar cuenta de la actuación humorística, a no ser que nos conformemos con consideraciones excesivamente vagas y totalizantes, como afirmar que el humor dialógico contribuye a la presentación del sí mismo o a afianzar el vínculo interpersonal. Evidentemente, existen procesos particulares de (des)identificación en la enunciación humorística; algunos, como he explicado en el capítulo I, tienen que ver con la degradación, el engaño, la prueba y la ficcionalización de una identidad inapropiada que tienen lugar en chistes, bromas, burlas y desvaríos. Para caracterizar estos procesos a partir de los acontecimientos concretos en que se ponen en juego —y no en un nivel de abstracción— he propuesto una serie de *vectores* que permitan diagramatizar la dimensión social del acontecimiento conversacional. Uno de estos vectores se materializaría en el *agenciamiento enunciativo* de determinada construcción *personal y sexual*, la de una mujer, por ejemplo. Una (auto)construcción que desde algunos lugares ya empieza a reivindicarse "monstruo" (frente a "persona") y que, en el discurso feminista, está siendo objeto de una creciente atención por su articulación con el "cuidado de sí". Así pues, al proponer una serie de *vectores temático-afectivos* he querido introducir un concepto analítico que al tiempo que explica los modos de participación de lo social en la actuación situada no lo constriñe a un conjunto de variables preestablecidas.

El reducto de "lo personal" se construye, entre otros lugares, en el discurso de la *confidencia* —en lo que algunos han llamado "práctica de autorrevelación" ("self-disclosure"; Brown y Roger 1991). Mediante la confidencia, Satinder hace público un aspecto estratificado y oculto de su vivencia individual para, en cierto modo, conjurarlo. Como he indicado, esta práctica adquiere una dimensión política en los llamados "grupos de autoapoyo" durante los años 70. En ellos, la figura especular de la otra resulta una pieza clave cuando de lo que se trata es de explorar la conciencia de sí como mujer. Hoy en día, los grupos de

autoapoyo y la experiencia de autoconocimiento o autoconciencia en el feminismo ha entrado en franca decadencia. El por qué de este declive (o transformación, como parecen indicar las reflexiones de algunas feministas italianas) de las formas de comunicación sería una cuestión a investigar con más detalle.

En cualquier caso, éste podría ser un territorio pertinente en el que analizar episodios humorísticos como el que nos ocupa. La práctica de la confidencia y las voces sociodiscursivas que ésta evoca —la de quien se *affida* o confía contando su experiencia y la de quien ofrece confianza escuchando y brindando apoyo— son agenciadas tanto por T, en su abierta actitud de comprensión, como por mí, cuando opto por “pinchar” a Satinder e, indirectamente, por burlarme de la clase de acercamiento prodigado por T.

Si el humor de situación es fundamentalmente un juego de construcción de situaciones tergiversadas, en esta ocasión el medio para hacerlo es, como en otros muchos episodios analizados, la *atribución de una identidad aberrante*, es decir, de una producción humorística de alteridad, aquí doblemente encarnada en las figuras de la blanco y de la entrometida. La risa, en este caso, va dirigida a una mujer que se confiesa extremadamente frágil a la hora de conducirse socialmente y a otra que se presta a hacer que su interlocutora se sienta comprendida y apoyada.

Una de las ideas que he tratado de defender en este estudio es que, en el humor situacional —tomaduras de pelo, vaciles, insultos en broma...—, la distribución de alteridad y mismidad no se produce necesariamente como un corte nítido en el que desde la instigación se practica un distanciamiento radical con respecto de aquello que se identifica como objeto de burla. Dicho de otro modo, meterse con alguien asignando a esta persona una identidad aberrante no siempre supone, como se ha pensado, ridiculizar, desde una posición inmóvil y consistente, a otra que se juzga inasumible y absolutamente despreciable. Esta idea la he desarrollado con más detalle en el capítulo V a propósito de una “burla anti-hombre”, aunque también aparecía en el capítulo IV en relación a la

discusión sobre el distanciamiento en la ironía humorística. Tal y como explicaba, es posible que, mediante la acción humorística, se organice un juego que defina sus propias coordenadas —lo aberrante vs. lo aceptable, lo normal vs. lo anormal, lo propio vs. lo ajeno...— y que éstas no se distribuyan de forma contrapuesta, pudiendo, por tanto, entremezclarse, difuminarse o plegarse unas sobre otras. Si esto es así, mediante el humor no nos estaríamos distanciando de aquello que conformamos como reverse —reverse de la realidad, de la normalidad, de la sinceridad, de lo deseable...— al situarnos *del otro lado*, sino que podríamos operar posicionamientos en los que, tal y como explicó Bajtin, la relación entre lo propio y lo ajeno adopta multitud de formas. Esta posibilidad, ausente en el humor satírico, se presenta con claridad en algunas instancias de humor cara a cara en las que se instiga desde una actitud de reconocimiento hacia la figura de quien se tiene enfrente o hacia el régimen en el que se inscribe el discurso burlado.

La *apropiación de lo aberrante* y la *simpatía hacia lo degradado* son algunas formas de producción de subjetividad en el humor a las que he prestado atención. Episodios de burla como el que he presentado en este ejercicio conclusivo indican que mediante la instigación humorística, al tiempo que se desarrolla una idea de lo otro, es posible una identificación que trace algunas vías de alianza. Tanto la vivencia de la inseguridad como la actitud de promover complicidad y confianza son aquí burladas desde una posición ambivalente que se debate entre el reconocimiento de la situación tal y como se presenta y un brote de insensibilidad (que ya caracterizara al hablar de las burlas en que se dicen "burradas") en el que podría contemplarse una vena humorística interesada por hacer estallar el régimen de *afidamento*.

Bien, todo lo que he expuesto hasta aquí pretende ilustrar algunas de las ideas centrales de esta tesis, en particular un modelo para analizar lo que se mueve en torno a la práctica humorística de situación. Naturalmente, he desarrollado, a lo largo de los tres ejes descritos —el de lo compositivo, el de lo ilocutivo y el de lo intersubjetivo—, otras ideas más precisas sobre toda una serie de



actuaciones humorísticas concretas. He especificado un conjunto de *estrategias discursivas* que, como las interrupciones o las carcajadas, promueven la construcción del marco humorístico y de otras que contribuyen a la habitualmente deseable proyección colectiva de los episodios. Además, he prestado atención al humor conversacional de carácter narrativo, representado por la anécdota chistosa a la que he dedicado íntegramente el capítulo III. La *narrativización humorística* de la experiencia se desarrolla fundamentalmente en dos planos: el del entramado interactivo o dialógico y el de la enacción o dramatización de lo referido; ambos operan de modo que la *pretensión de experiencia* tenga un estatuto colectivo y aparezca como un acontecimiento extraordinario, esto es, digno de ser contado y vivo a los ojos de aquellos que lo escuchan. Frente a la idea de Benjamin que augura el fin de la narración experiencial ligada a los saberes prácticos he sugerido que las historietas graciosas sobre hechos extraordinarios podrían responder a una transformación histórica en las formas de transmisión oral del conocimiento y, claro está, de aquello que se conforma como experiencia en el espacio de la presente sociedad capitalista de la comunicación.

## Anexo

Md3 (Madison 1991)

Cristina (C), Iván (Y) y Steve (S) se encuentran en el bar de la "Unión" en la universidad.

\* Cristina y Steve llevan unos cuantos días sin ver a su amigo Iván.

- 1C so, how are you doing?  
 2Y I'm doing all right ((*parodiando una entonación callejera neoyorquina*))  
 (0.3)  
 3C all right ((*imitando la entonación anterior*))  
 4Y I'm doing all right ((*parodiando*))  
 5C are you studying (0.2) a lot?  
 6Y yeah, pretty much  
 7C ah  
 8Y I'm studying (0.2) and doing the (0.1) activist stuff (0.2) (yeah  
 9C (what activist stuff  
 because we don't see you anywhere? ((*toma inquisitivo*))  
 10S yeah, that's what I was just gonna say!  
 11Y I do different (kind of activism  
 12C (we are in all activist stuff and, we don't see you ((*hace*  
*inquisitivo*))  
 13Y well, you guys (0.2) well you guys (0.2) (what- what have you been up to?  
 14C (hey, you know we've got a-  
 15S it's- it's the difference-  
 16C (to all, CALA  
 17Y (CALA, Colombia Support Networks (0.2) Greennet  
 18S it's the difference between active activism and a: inactive activism  
 19C exactly ((*riendo*)) (risas)  
 20Y no, it's a- it's a difference between activists that show up for protest  
 21S no, we've been going to CALA  
 22Y ((risas)  
 23S (and you weren't there last (0.2) oh, (you were there last time  
 24C (yeah, we have been to-  
 25Y I've been doing a (lot of that stuff, I have to, I've been like- like, (who's=  
 26C (US Out Now  
 27Y =(I've been organizing like who's going to- who is going to come to =  
 28S (yeah, I've been playing with my band ((*entonación callejera*  
*neoyorquina*))  
 29Y =speak- who's gonna come-  
 30C hey, you don't have to explain us what you do, I mean, it's OK,  
 (everybody do what they want- what they can  
 31Y ((risas)  
 32Y that's true, (that's true  
 33C (so, don't worry  
 34Y that's true (0.3) some people, some people-  
 ((Steve cambia de tema))

"Me botaron hermana" (Madison 1991)

Viki (V) y Cristina (C) en casa de la primera.

(...)

- IV y ahora tenemos a sacar un padronastro, odio, no, odio, odio la iglesia, odio  
 las monjas y las curas (0.3)

- 2C y por qué fuiste a un internado?
- 3V de enferma, de metiche (0.2) porque mi hermana, que es la mayor, que vive acá (0.2) era muy (0.2) correcta, muy recta (0.2) pues le dijo a mi papa que quería ir al internado porque tenían todo y (0.2) entonces yo dije, pues yo también quiero ir y pues fui (0.3) yo tenía doce años, doce o trece años (0.2) y mi padre me dijo pues si quiero ir andá (0.2) y me botaron hermana, y a mi padre lo llamaron, venga a recogerle a su hija ((risas))
- 4C ((risas)) a mi también me
- echaron de un colegio de monjas ((riéndose))
- 5V saben vos que tenían esto de aquí ((señalándose la cabeza)) de- de- de- estas capas, no vos? que se colocan (0.3) sobres, los decíamos
- 6C sí como un tocado
- 7V yeah tocado, pues tenían su pelo bien cortito, casi rapada, no? y les daba vergüenza que se las viera o qué sería, y yo corría y fua! les sacaba su cosa y cada vez me mandaban, vaya donde Sorita, vaya donde Sorita
- 8C y quién era Sorita?
- 9V la directora (risas) monja puta yo, [monja puta (risas) me botaron hermana
- 10C ((risas))
- 11V ay qué fuerte (0.3) a su hija la- su hija puede estar externa en el colegio pero por favor interna no va (0.2) es muy bandida (risas) (0.2) en cambio su otra hija es- era la presidenta de todas las internas, mi hermana y yo era el diablo [de=
- 12C [risas
- 13V todas las internas (0.3) me hacía traer revistas de amor porque teníamos estudio (0.2) osea, teníamos que estudiar, teníamos todo bien marcado, no?, teníamos- y no hay cosa que más- que a mi me daba rabia que me obliguen a estudiar y a las externas les decía que me traigan revistas de amor y me ponía el folder, como si estudiaba y leyendo mis revistas de amor y la monja parada detrás de mí y-lla pum! y me dio uno y yo gña...! ((flagiendo llorar)) por qué me pega?, escándalo lo hice a la monja, monja puta, le decía, monja puta, cállate hija de Dios, cállate ((imitando un supuesto acento español)), eran españolas la mayoría
- (...)

C1J (Cambridge, enero 1993)

1:70 minutos

Hans (H), Mollony (M) y Cristina (C) charlan en casa de esta última.

\* Hans cuenta cómo conoció a su ex-esposa y cómo le pidió que se casara con él el primer día que salió con ella.

- 1H ...we were at the party, and we were having a lot of fun, you know, and, just the two of us, and then I invite her for a dinner, and then I stay, and she said "yes", and we went out for dinner and then I was driving her to the place she was staying at, and then I (0.3) I can't remember exactly the words (risas) (0.4), I can't remember, no it sort of crack up in the conversation, in a way, she was talking about, I think I just expressed some (---) night and, then it sort of crack up in the conversation, yes, but of course I was in love with her actually, something like that, so, she was saying something about, yeah, well, eh, there was actually, would you believe it? there was this guy that wanted to marry me, and then, but, because, eh, whatever it was=
- 2C [because she met you
- 3H [I turned him down, and I said, I can't remember what it was now, but whatever it was it didn't apply to me, so I said, I don't have this problem, I don't have this problem, can I marry you?
- 4C no, don't tell me that you ask her that way
- 5H something like that, it was a joke, come on

0C and she accepted, so you got married  
 7H this was long time before, and then she said, oh no whatever  
 8M ((.....)) ((riéndose))  
 9C ((.....)) ((riéndose))  
 10H no, she didn't say "yes", she said, she got very quiet  
 11M so, she took it serious  
 12H so, when I realized that she took it serious, I, I repeated it, and then she said,  
 "no, I have to think about this, I don't- hardly know you"  
 13C (risas)  
 14H ahhh, but why don't you-, ahh, why don't you kiss me or something like that  
 and-  
 15M and then I'll decide  
 16H at least I'll know you a little bit better after that  
 17 (risas)

C2F (Cambridge, febrero 1993)

3 minutos

Melony (M), David (D) y Cristina (C) cenan en casa de la primera.

\* C acaba de regresar de un viaje. Mientras, sus compañeros han iniciado un curso de  
 baile de salón.

((C pregunta a sus compañeros sobre lo que han hecho en su ausencia))

1D Cristina is gone we can do a lot (risas)  
 2C (risas)  
 3D you know, it became boring after a while (risas)  
 4C ((risas))  
 5M ((risas))  
 6C at the beginning it was very exciting, but after a while (they-  
 7D but-  
 8C =no what? what are we going to do now?  
 9D [but what is the meaning of life if she is not here?  
 10 (risas)  
 (0.3)  
 11C and? (0.2) so at that point you decided to start the ballroom dances?  
 12M (risas)  
 13D yeah, we went to ballroom dances, I've been practicing ballroom dances  
 14C yeah, (and  
 15D [with improve  
 16C with improve, no I was telling David in lunch time that you have to sh- show  
 these improvements in the party, in Mario's party, (because I have to see=  
 17M ((risas)) wrong music  
 18C =them  
 19D (risas) that's why, it's the wrong music  
 20C no, I'm going to put some waltzes  
 21M OK  
 (0.3)  
 22M waltz, and tango  
 23C tango?  
 24M and, we do tango? (to David)  
 25C [are you learning tango? (to David)  
 26D ((.....))  
 27C I always wanted to learn tango, (just tango  
 28D (you (.....))  
 29C tango must be, I mean, to dance well, must be very difficult  
 30D oh, it is Cristina, yeah  
 31 (risas)

32M [but-  
 33D [I don't think you could manage it very well  
 34 (risas)  
 35C ohhhh  
 ((cambio de tema))

C3F (Cambridge, febrero 1993)

50 segundos

Mellony (M), David (D) y Cristina (C) cenan en casa de la primera.

---

((pausa y cambio de tema))

1D can I ask you a question Cristina?  
 2C m m m  
 3D do you ever since listen to those tapes that you record and-  
 4C do you want?  
 5D no  
 6M (risas)  
 7D no, do you ever listen to them, or you just stick them in the box?  
 8C I stick them in the box  
 9D (risas) that's what I'm asking for, it's like those books that you've got in the library, you know, up on the shelves  
 10M [(remember.....)]  
 11C [when I was in Madison, when I was in Madison I had like, all these ((señala una supuesta estantería)), that say 'Madison', [and know I have another line 'Cambridge', 'Madrid']  
 12M [(risas)]  
 13C no but listen...  
 ((cambio de tema))

C4F (Cambridge, february 1993)

4 minutos

Mellony (M), David (D) y Cristina (C) cenan en casa de la primera.

\* C acaba de regresar de un viaje, a su llegada ha observado que el agua del río a descendido hasta el límite.

---

((pausa))

1C m m m  
 2D m m m?  
 3C you were, telling me about the river, (0.2) what happened?  
 4D well, like I said  
 5M (risas)  
 6D that one minute I was there, I was reading my newspaper, you know, in the common room, and what happened, I went out and there was this man running back, and he was saying over his (---) back [the river was gone!  
 7M [(risas)]  
 8D and these ducks were going quack ((imitando el grazido))  
 9M (risas)  
 10C in the mud  
 11D yep  
 12C no, listen, what [happened?  
 13M [it's true  
 14D na, what (.....)  
 15C OK [(you---I think-----one day, you, you ---)]  
 16D [you know ((you know.....))]  
 17M [in other words, he doesn't know

18D I know  
 19C one day you-, you ((.....))  
 20D ((.....)) what happens, and look.....)  
 21C but listen, one day day you've got up (and it was (gone=)  
 22M ((yes)) ((mm))  
 23C =in one day!  
 24M mm mm  
 25C suddenly!  
 26M they obviously diverted some of the water  
 27D no, you can tell she is a clever (one ((ridndose))  
 28C ((yes))  
 29M sorry so I couldn't (bear it anymore  
 30D ((risas))  
 31M this conversation (.....)  
 32D that's what happened, they diverted some of the water ((ridndose))  
 33M maybe David  
 34D (.....)  
 35C but that's not all, right?  
 36 ((risas))  
 37C there's something else!  
 38M there's moure!  
 39C there's a conspiracy in this city to press the council (0.1) no, listen, what happened? you don't know  
 40D I know, well, it's cause Mellony hasn't paid the poll tax (.....)  
 41C ohhh, now I understand (everything  
 42M ((thank you))  
 43C ahhh, maybe it's me!  
 44D well, I'm suffering cause you haven't paid your poll tax ((ridndose))  
 ((continúan hablando sobre el "poll tax")

C5F (Cambridge, febrero 1993)

3 minutos

Mellony (M), David (D) y Cristina (C) cenan en casa de la primera.

\* La noche anterior Mellony y David se quedaron charlando hasta muy tarde.

((M está hablando de lo cansada que se siente))

1M ...I had nearly eight hours sleep, I think there's something in going to bed late (0.2), eh?  
 ((0.3))  
 2C something good, (you mean  
 3M ((I had-  
 4 ((risas))  
 5M no, (risas)  
 6C I remember when ((I came here  
 7M ((it's not about the amount of sleep you get, it's about (0.1)  
 ((breaking your routine  
 8D ((.....)) that's what you mean  
 9C it's excellent, I mean, I do it very (0.1) ((frequently  
 10M ((and then (.....) that frequent that  
 ((it's normal=

11D ((it's regular=

12M ((.....)) ((risas))

13D ((.....)) ((risas))

14C (no, no, now I don't do it so frequently, but like a- (0.2) I remember that, one night I st- stayed with Hans talking until six thirty in the morning, six thirty

(0.2)  
 15M hey, I can compete the challenge ((*riéndose*))  
 16D right, (0.3) right (risas)  
 [-----lots of coffee?)  
 17 [(risas)  
 18C [-----) until seven, [ (---- better ----)  
 19M [(-----) set the alarm  
 20 [(risas)  
 21D [-----)  
 22C you'd better make a list of topics, so you don't get like- (0.2) ((*tocándose la boca con los dedos*)) finished by five  
 23 (risas)  
 24D and when did you start? ((*a Cristina*))  
 25C no, that, that's the point, we started very late too  
 26M yeah, I mean  
 27C [at one  
 28M [at one  
 29D ohhhuhh  
 30C one or twelve  
 (0.3)  
 31D [well, mmmm  
 32M [(risas)  
 33C you've started at one?  
 34D no, we started much earlier than that  
 35C then, you:: must be:: [mmmmmm  
 36M [and then, we beat you  
 37 (risas)  
 38D neck and neck  
 39 (risas)  
 40C [-----)  
 41D [(so it's arm twisting)  
 42M (risas)  
 43C but now, I'm a responsible woman, [I don't do that anymore  
 44 [(risas)  
 45D we've noticed Cristina  
 46M ((*riéndose*)) and now I'm a responsible woman (risas) you look responsible  
 47C thank you  
 48 (risas)  
 ((*cambio de tema*))

C8F (Cambridge, febrero 1993)

5 minutos

Hans (H), Ingrid (I) y Cristina (C) hablan en la habitación de esta última.

\* Hans alude al hecho de que en Noruega se habla una única lengua a pesar de que la gente mantiene hablar lenguas distintas.

\* También se hace referencia a la historia de Escandinavia, en particular al período (1814-1905) en el que Noruega y Suecia estuvieron "unificadas" y a otro en que Noruega fue ocupada por Alemania (1940-1945). Se habla, asimismo, de otros acontecimientos históricos.

1H ... and this guy, oh even on top of it, the guy has this sort of idea that he could unravel from the dialect some kind of root source, so this would be the pure, [clean, ideologically correct Norwegian language, so he was sort of=  
 2I [no (0.1) no (0.1) yeah  
 3H =feeding with the words as well, you know, to make them even more incomprehensible (0.2)

- 4C uhm m  
5H and now the devil could understand them, so they have to, in later generations, they have to dilute it out, you know, and now it's sort of that's Norway! ((*suspirando*))  
6E  
7C ((*risas*)  
8H [it's awful though, it's awful, I mean it's sort of, it- it comes from the history though, it's been a colony for too long, I mean, it's been independent only since nineteen 0 five ninty five, before that it was a Swedish colony, then, that it was a Danish colony, so (0.2) well I know you don't like this version, before that it was, [it was  
9C [now, her version ((*ridendo*))  
10H =before that it was eh, before that it was in-, what was it, a [part of the big=  
11I [ (0.1) the care of Sweden, the care of Sweden  
12H =happy Swedish family, yeah, exactly, in union with Sweden, I think it was the- ((0.2) the official  
13I [no, we took care of you  
14C ((*risas*)  
15H yes, exactly, that's what they-, (0.2) actually from nineteenforty to ninety five the Germans took care of us (as well but that's a different [story=  
16I [yeah [yeah, it was so sweet of them, yeah  
17H ((*risas*)  
18C ((*risas*)  
19H indeed, uhm  
20I well, I mean, you were-, and actually when you became an (---) colony, you did it voluntarily (0.3)  
21H was that true? some sort of royal, eh...  
22C I see that you have a lot of historical memory here, I mean, you did ((*risas*)), you, you were there, and you ((*ridendo*))  
23I can't complain  
24H I don't know that, was that Isabella the Greatest something? or what was, not, eh, Ingrid the- ((the Magnificent or whatever=  
25I ((*risas*)) yeah, probably ((*risas*))  
26H ((=*risas*))  
27I ((=Ingrid the Magnificent (0.2) probably, yeah  
28H yeah, it was some queen who united Scandinavia  
29I Margeritta  
30H yes exactly, she was fucking everybody and they were all related, it was a big shame, [you know there were all sorts of incestuous stuff, you know=  
31I [ (-----yet-----yet) when the Swedish came, king (---) Erik aa, would be the thirteen, twentieth, eh, became the king of Norway too  
32H =going on, it's that true?  
33I ((*asiente*))  
34H and that was voluntary?  
35I yep, they chose it, (you did, you did=  
36H (because it's- (0.1)  
37I (=yeah  
38C ((*risas*)) (you chose it ((*risas*))  
39H [they told-, they told it was-, you know in those days Norway owned the most important parts of Sweden, it's such, it's such a terrible:: demise really ((0.2) you can, ((*risas*))  
40I ((*risas*)) (-----part of Swedish forests-----) even, even inhabited, non inhabited forests



41H no, no, there all these vikings tales about, eh, Erik Red Hair for instance, you know, how he- he went after Sweden, and he was having this bread, you know, this big party, down in Scania whatever, you know, and he was [vomiting all=

42I [(-----)]

43H =over the table and they were taking, taking the spoon, you know, and they=

44I =[(-----)]

45H =and they were taking, taking the spoon, you know, and they say, OK, this part belong to you, and they were creating this map in the, ah can you believe it? you know, (0.2) ah, it's awful

46I [(-----)]

47C [fascinating, fascinating

48H so (-----)

49I [(-----)drunken-----]

50H I'm sorry, yea, yea, these sort of drunken Norwegians, [yes, yes

51I [(-----) drunken,

yeah drunken norwegians

(0.4)

52H mmm, (0.2) but is true though, mmm, they were all the same in those days, it's amazing, mmm

((pauza y cambio de tema))

C7F (Cambridge, febrero 1993)

1 minuto

Hans (H), Ingrid (I) y Cristina (C) hablan en la habitación de esta última.

((se trata del final de una conversación de aproximadamente dos horas))

1H well, you save me from some, eh, from making (some tedious tables=

2C [((suspiro))

3H =uhuhuh (risas)

4I oh, you should have (-----)

5H I should have, ehhhh

6I (-----), yeah, (-----)

7H absolutely, I'll do it tomorrow

8I yeah, there is plenty of time

9H mhmhm

10I (-----) enjoy the present

11H oh, don't give us this Scandinavian existentialism here, (0.2) please (risas)

12C (risas)

13I well

14H yeah, you have to live the moment, tomorrow we are gonna die

15I yeah

16C tomorrow we are gonna work a lot

17I well, no big deal (-----)

18H the past is gone, tomorrow is always one step beyond, whatever, something like that

19I yeah

20H yeah

21I well

22H anyway

23I thanks for

24C thanks for coming

25H yeah

26I (-----) it's been very nice

27H yeah, absolutely

28I (-----) going back to my room

29H why don't you come around some other time?

30I yeah  
 31C yeah, you should come  
 32H yeah  
 33J well, you can always come around to my place  
 34C yeah, it's true  
 35I You haven't even seen it!  
 36C it's true, you haven't invited me!  
 37I no, I do know  
 38C ((risas))  
 39I (whenever, whenever  
 ((despedida))

CBF (Cambridge, febrero 1994)

60 segundos

Elsa (E), Yannis (G), Christopher (K), y Cristina (C) hablan en el pasillo del Colegio.

((C enciende la grabadora y el resto percibe este hecho))

1C now you can say whatever you want  
 2P no I can't  
 3K no he can't, you see, Cristina you are using our conversation for your own personal aims, (that (-----) the entire thing  
 4 ((risas))  
 5C I know  
 6K see, I can't look up (this thing without realizing that there's a=  
 7C [but you don't mind  
 8K =tape recorder recording every word I'm saying ((acercándose mucho a la grabadora))  
 (0.5)  
 9G what are you doing? ((a Elsa))  
 (0.2)  
 10E I don't know  
 11G you hang around too much with this band  
 12C [uhhuhhhhhhhhh  
 13E ((risas))  
 (0.1)  
 14C too much  
 15G I'm not gonna take this any longer, you know ((a Elsa))  
 16C ((risas) well, I can-  
 17K ((risas) five (-----))  
 18E so, is your girlfriend coming tomorrow? (risas) ((a Yannis))  
 ((cambio de tema))

CSM (Cambridge, marzo 1993)

1 minuto

Christopher (K), Mellony (M), David (D), Cristina (C), Clive (Z) y T (anónimo) hablan en el bar del Colegio después de la cena.

\* Se alude a una reunión de estudiantes del Colegio en la que se decidiría la distribución del presupuesto entre los distintos colectivos.

1K ...there were some fairly stupid suggestions, like there was one were, there was an homosexual group getting a little bit of money, and the Alaskan fellow stood up and said ohhhhh, why why-, how can there be an homosexual group getting money to- ((parodiando el habla de un gayán))  
 2C oh, you have a whole-  
 3T stupid  
 4K yeah

5 (risas)  
 6C people always speak nonsense in order to get money  
 7 (risas)  
 8T ehbb, we are the majority who are always getting the money, and we want it because of the minorities getting a tuppence  
 9 (risas)  
 7K yeah, yeah, if you think that heterosexuals are being oppressed, you know, in Darwin College, [you know, you can=

10 (risas)  
 11K =go out  
 12 (risas)  
 13T they shouldn't give air space to people who say things like that  
 14K m m m m  
 15T there should be a guillotine, [cutting (-----)  
 16K (risas)  
 17M (risas)  
 18Z [(-----)  
 19T why shouldn't the majority be getting money? right ((imitando la acción de la guillotina))  
 20 (risas)  
 21T we've heard it a fucking million times, we've had enough, (-----what was the French revolution all about!)  
 22K oh God, you know  
 23Z (-----have a guillotine some times)  
 24M m m m  
 25K yeah, there was a: that reminds me to a political cartoon...  
 ((cambio de tema))

C10M (Cambridge, marzo 1993)

15 minutos

Clive (Z), Mellony (M), David (D) y Cristina (C) hablan durante la comida en el College.

\* Se hace referencia a un acto organizado por un colectivo de estudiantes y que lleva por título: "Can men and women be just good friends?"

\* Al comienzo se alude, asimismo, a la película "When Harry met Sally".

((enciendo la grabadora. Mellony habla de la película))

1M ... now I don't remember what I was saying  
 2C you were saying, from my experience from seeing that whatever movie, [I think=  
 3M [(-----)=  
 4C =and there you were going to say-  
 5M =(-----statement) women and men could **not** (0.1) sure (0.1) be friends, always develops in something else (0.2) (risas)  
 6C (risas)  
 7M no, I don't believe that  
 8C that rubbish  
 9M that kak, kakman  
 10D so, are you going to this talk? ((a Mellony))  
 11M we are ((refiriéndose a sí misma y a Cristina)) (risas)  
 12D [who is giving it?  
 (-----) mean that I'm not included?  
 13Z who is giving it and where?  
 14D it's a discussion  
 15M yes  
 16D it's in Newnham, the men's:, university men group and the university women's group

- (0.4)
- 17C I think it looks very silly, that talk, I'm going because I have some interest for my dissertation, but not because of something else (0.1) I mean, I would never, put a title like that to a talk
- 18Z [it depends how silly (-----)]
- 19M [yeah, it's a very (-----) come on, of course men and women can be-, I mean, just can women and men be friends, it's your definition of a friend, of course, yeah  
(-----)]
- 20Z [but on the other hand
- 21D (-----) it's a controversial, I think, I know- I think you are  
(drawing (-----)) there is a lot of people trying to see=
- 22C [he doesn't agree (-----) he doesn't agree, I remember=
- 23D =where to put boundaries to relationships
- 24C =we had a conversation I remember we had a conversation on this
- 25M [I think people do, but there's still a level of-
- 26Z [I-
- 27C who wants to-, on the first place who wants to be a friend with a man [(risas)
- 28D [(risas)
- 29M [(risas)
- it depends on how do you define friendship then  
(obviously there are distinctions=
- 30D [of course, it's an infinite regress=
- 31M =within friendship
- 32D =we always have an answer, at this point, we just redefine friendship
- 33Z yeah, but this is the point
- 34D what point?
- 35Z it means, it means, it hinges on the definition of a friend
- 36M yeah, are they talking non-sexual [friendship?
- 37D [that's what we are talking about, we are  
talking about sex, I ain't we?
- 38C [no:: now are we talking about that?
- 39M (we don't know (-----) be into it--)
- 40D [that's what I'm saying (-----) to me-----)
- 41C we are not talking about that
- 42M that's not what, I yeah
- 43D [that's what's meant, that's what's meant by  
(-----) that's my reading of it
- 44C [so you cannot have a sexual friend-, so you cannot have a sexual friend,  
eh?
- (0.2)
- 45D no, it's not completely true
- (0.4)
- 46Z can ex-lovers be friends?, that's another [(-----)]
- 47D (that's another thing
- 48C we have solved that already (risas)
- 49 (risas)
- 50M tell us (Is C)), from your (0.1) wide range of personal experiences, you  
conclude-
- 51 (risas)
- 52M you conclude that-
- 53 (risas)
- 54D Cristina, it's your tape, don't withdraw, you have to go all the way, come on  
(aproximando la grabadora C))
- 55C I conclude (0.1) that (0.1) it is (0.1) possible (con parámetros)
- 56Z it's possible
- 57C not frequent, but possible
- 58 (risas)

58Z possible, yeah, yeah, OK  
 60D look, I think we have to define what is possible here, because many things  
 are possible ((*riéndose*))  
 61C in a set of possible [worlds  
 62M (because then you get into an infinite regress ((*risas*))  
 63D that's exactly ((*riéndose*))  
 (0.3)  
 64C no, but the problem with this is- because-, it's how do you-, how do you define  
 friends, and what is the sexual part of this thing  
 65D I think you should take that to the discussion ((*riéndose*))  
 66Z yeah, that would be a good way to kick it off  
 67D ((*risas*))  
 68C but for instance [there's a new category  
 69M ((*risas*))  
 70C what did he say, what did he say? ((*a Melony sobre lo dicho en (66)*))  
 71M he said, that would be a good way to kick it off you know ((*riéndose*))  
 72C ((*risas*))  
 73M ((-----)) in the middle of the talk, you should say, excuse me what are the  
 [philosophical implications?  
 74D ((*risas*))  
 (0.4)  
 75C no, I was going to::: teach you something ((*riéndose*))  
 76D ((*risas*))  
 77C no, I was gonna say that there's a new category that is called flowers  
 78 ((*risas*))  
 79Z what?  
 80 ((*risas*))  
 81C like friends, lovers and flowers, which is sexual friend  
 82Z flowers  
 83D I'm not quite sure of what that means  
 84M ((*risas*))  
 85C it means  
 86D you have sex with a friend, or what?  
 87C it means, [it means  
 88Z (it's a friend and every now and then you sleep together  
 89C yeah (0.1) good!  
 90 ((*risas*))  
 91M no, [I thought it means that you-, that you were lovers, but:::  
 92D ((*risas*))  
 93M =at the same time you were friends  
 94C no, no (no no  
 95M [no  
 96C no it's [that you are friends, but once in a while you have sex  
 97M [so, you are friends but every now and again (-----) mmm  
 98D I suppose (-----)  
 99C it's a modern category  
 100M ((*risas*))  
 101C from the 18th century  
 102Z it's when you kind of both feeling like-, you both feeling lonely, or both  
 feeling, [I don't know, like sex  
 103M [m m m m  
 104C yeah, feel like sex  
 105D I have this friend of a friend ((*risas*)) ((*el resto se aproxima a D*)) this is an  
 urban myth ((*risas*)) but it happened to him, and he had this arrangement  
 where he used to meet this girl, every Thursday afternoon, and he used to go  
 to the supermarket, buy loads of food, make a big meal, and have sex  
 106C wow!  
 107D so, is that a flower, is that a flower?

108C yeah  
109D even though it's like rigid?, every Thursday  
110E but (that was (.....))  
111M ((.....)) every Thursday  
112D [pretty boring, really ((ridiculous))  
113 ((risas))  
114E ((.....)) friend with the other person?  
115D no, no, no (0.2) that was it, I don't know how  
116C no, they were (friends?)  
117M ((.....)) no no but that was only on Thursdays  
118E did they have other partners?  
119D I guess they were friends in that sense  
120M they only meet to (have sex  
121D (they were both interested in (food and sex  
122C (yes, no, this thing that I'm  
saying is that you are friend with somebody and then you, (one day you=  
123M (yes, yes  
124C =feel like, you want to have sex  
125D no, no, what about the mutual interest on food, would that constitute  
friendship?  
126M (David give us a break ((ridiculous)) (0.2) mutual interest in food, mutual=  
127C (no, no, well, it could  
128M =interest with every single human being on earth David is ((risas))  
129D (that's true I'm  
friends with everybody ((ridiculous)) that's true (risas) and sex (0.2) there's  
a lot more that unite us than divide us? don't you think? (risas)  
130M food, sex (risas)  
(0.3)  
131E I think I've (only once had a flower  
132M (you want a profound definition that you want to come up with  
((ridiculous))  
134M what is your definition?  
135E I think I once had a flower (0.2) what?  
136M a (flower  
137D (flower  
138C and you were friends, primarily friends or primarily lovers? ((a 2))  
139E primarily! ((pronunciación inglesa))  
140C primarily ((pronunciación americana))  
141 (risas)  
142C primitively friends or  
143E primarily friends, we had a couple of quite, (nice affairs  
144D (you do that  
145E friends first, I think the important thing is that you have to start out like  
friends  
146C yeah, (0.1) I agree  
147E I always, if you get to know each other as lovers, ahhhhh, then you get into a  
different (category  
148C (well  
149M (but- but this definition is changing now, you were talking about,  
were you talking about a friendship that then develop into a sexual?  
150E (no but then you slip in and out  
151C (no no no  
152M ahh, OK, OK  
153C yes because if not it's lover  
154D (.....)  
155 (risas)  
156C from a logical perspective ((ridiculous))  
157D (.....)

158 (risas)  
 159M the appropriate use of metaphors here ((*refiriéndose a lo dicho en (150)*))  
 160D well, I think we should really just bring a manifesto from this meeting on  
 Tuesday  
 161 (risas)  
 162D so we actually worked out all the possible combinations ((*riendose*)) and we  
 have to discuss around [this agenda  
 163M [excuse me, have you ever heard of the concept of  
 flowers? (risas)  
 164D no if you all gather round, I'd now like to explain about flowers  
 165M the definition of (0.1) flowers [and- and-  
 166Z [flowers and plovera (0.1) flowers and plovera  
 167D what's plovera?  
 168C ehohohohohoh (0.2) that's a new one!  
 169 (risas)  
 170C sounds horrible, plovera, I'm your plover  
 171D what else do you know Clive?  
 172C mmmmm, he seems to know a lot  
 173 (risas)  
 174C I'm doing research on this but you (risas) what are you doing  
 (0.3)  
 175Z I think this conversation would be perfect for this (0.2) seminar  
 176D I think so too  
 (0.4)  
 177M (risas) maybe we have to add more terms like lovers and flowers  
 178Z but then the other question is-, another interesting way of looking at this  
 question, can- are all male female friendship completely devaded of  
 sexual?  
 179C [ahahahaha, but that's my point, that's my point (because=  
 180M [that's, that's another question (of course not  
 181C =I don't think any human relationship is, [is out of sexual=  
 182Z [yeah, yeah, I don't think  
 183C =[connotations  
 184M [and even female  
 185Z male, yeah, and male  
 186M doesn't necessarily (-----)  
 187C he disagrees on that ((*a D*)), I know, we had a (conversation  
 188D [I don't disagree at all (0.2)  
 there's obviously always sex  
 189Z [there  
 190C [(risas)  
 191M [(risas) everywhere  
 192D there's always sex  
 193C in life, yeah  
 194D it's, it's a (----) institution  
 (0.2)  
 195Z yeah (0.1) it's always hovering around somewhere  
 (0.2)  
 196M lurking behind the people (risas) dundundundun (risas)  
 (0.3)  
 197C I'm thinking about my male friends  
 198M but, just can't [(-----) (risas)  
 199C [but I haven't, I have none! ((*riendose*))  
 200M she said, I'm thinking about my male friend, like well just count us out  
 ((*riendose*)) leave us out of it, go on ((*se refiere a las mujeres*))  
 201C and ehbbb  
 202D you're trying to think on one  
 203 (risas)

204Z have you come up with an example?  
 205 (risas)  
 206C no, I have some examples  
 207M (risas), he's mean ((a David)) horrible ((a Cristina))

(...) (el fragmento que no se transcribe ocupa unos 2:30 minutos)

208Z but the other problem, I don't know-, very often-, very often friendships are just so good that you don't want, really, endanger them, by just ((.....)) taking for granted  
 209C (yeah, but that's interesting, why sex could endanger a (relationship? it's interesting  
 210M (yeah  
 211C I think we overrate it, ehbbb, sex, in comparison with other things we share  
 212M m m m m m  
 (0.3)  
 213Z well  
 214M we had this conversation  
 215C no?  
 216D what are you suggesting? ((a Cristina))  
 217C I'm not suggesting anything ((riendo))  
 (I'm just saying that we overrate sex  
 218 (risas)  
 219M and you are not agreeing on this point ((a David))  
 220D well, what do we share?  
 221C meals  
 222D food, you are talking about food  
 223C we share, I don't know  
 224Z (poetry meals  
 225C (holidays  
 226D (risas) intellectual conversation  
 227M but, there could be intimacy without sex  
 228C yeah (0.1) and, for instance, I think there is-, you share more intimacy sometimes with somebody when you go on holidays than when you have sex (0.4)  
 229Z (well, very often, I agree, I mean-, sex needn't be intimate, sex needn't be-  
 230C ((risas)  
 231Z intimate, I mean, I mean for a lot of people sex is often- sex is often a lot less intimate than-, than-, than-, you know, than-  
 232C having coffee, having coffee  
 233 (risas)  
 234D should we go for coffee then?  
 235 (risas)  
 236M OK, should we go and get intimate with a coffee!  
 237 (risas)  
 ((recogen los platos, salen de la sala y se dirigen a tomar café))

O1A (Praga, april 1993)

6 minutos

Hans (H), Cristina (C), Jarka (J) e Y (Iván) en casa de estos últimos.

\* Jarka trabaja en una fundación cultural, hecho que da origen al siguiente episodio en el que se habla de distintos tipos de fundaciones.

((se habla de una fundación dedicada a la promoción de los bonsai))

M ... members of a bonsai tree, and they grew bonsai trees, and- (risas), and you know, they pay for the club, it's like a club more ((.....))



2H [and they grow bonsai trees?  
3J yeah  
4H it's that the-  
5J and it's a foundation, it's on the foundation [law  
6H (there is something exactly=  
[=similar-, there is something exactly similar to that down in Spain?  
7C ((-----))  
8H ehhhh  
9C yes, it has become something very popular during the socialists-  
10J and-, and [it's-  
11H [no, you know this guy [Jesús Gil?  
12J ((risas))  
13C [it's a yuppie, a fascist, you know  
14H oh, I see, is he? (0.2) is that true?  
15C yes because the president of- of Spain grows bonsai  
16J really? [I've just come up with the-, (0.1) with absolute accident  
17H [Jesús, that business man has done a survey, he grows that kind of  
little trees, but that guy Jesus Gil, he's, [he's=  
18C [Jesús Gil  
19H [=apparently a-, yes, he is the president of the-, a Spanish bonsai grower=  
20C [yeah  
21H [=association,  
[apparently they're-, they're getting rid of, phenomenal amount=  
22C [it wouldn't surprise me  
23H [=of money, that- that would otherwise been taxed, taxed  
[thanks to this- ((risas))  
24C [mmm [yeah, It's not surprising  
25H yeah, bonsais that's ahaha ((risas))  
26J ((risas) (---) a foundation of bonsai trees right  
now!  
27C you know how much a bonsai tree costs?  
28J I know it's a very expensive ((-----))  
29Y [seventy thousand dollars?  
30J yeah, more even  
31H if it's a good one, (0.1) a fifth generation bonsai tree has to be-  
32Y seven hundred, seven thousand  
33J no, fourth fourth generation  
34C I don't know I haven't talk to anybody about this, but it's kind of a torture  
35J of trees?  
36C [yeah  
37H [yeah, hear them screaming and kicking ((risas))  
38J ((risas))  
39C no, I have doubts  
40J really?  
41C no, I mean, what you are doing is like [deform them you know=  
42H ((-----))  
43C [=these chinese women that they make them wear these very small shoes in  
order to have small feet as a sign of (0.1) whatever  
44H we have to start a plant's, a plant's [rights foundation, you=  
45J ((risas))  
46H [=know, I mean, no (-----) no in the fields, no bonsais ((risas))  
47J ((-----))  
48C [you don't take the position of the bonsai:::  
49H ((risas))  
50J ((risas))

- 51Y well the only problem with that- if there is some kind of like- like disease that hits the banana then you'd have the bacteria's, you know, the- the- the bacteria's rights people
- 52 {(risas)}
- 53J {(risas)}
- 54H {(risas)}
- 55C {(risas)}
- 56Y a big mess
- 57J {(risas)}
- 58H {(risas)}
- 59C [you have organized movements around the most amazing causes
- 60Y [not really, not around, not around stasis {(risas)}
- 61C {(risas)}
- 62Y I (risas) total stasis! (0.1) now! ((corriendo una conchita consigna))
- 63 {(risas)}
- 64C [what do we want? when do we want it? ((corriendo))
- 65 (risas)  
(0.3)
- 66J papers, papers, papers ((*¡fúndase el papel de liar cigarros!*))
- 67H yeah, there is a stasis, ehhh, movement in evolution
- 68Y is it? oh, I guess there is, actually I guess there is a big stasis movement
- 69C (risas)
- 70Y yeah, it's called entropy
- 71 (risas)
- 72J where are the papers?
- ((*¡fúndase el papel de liar cigarros!*))

(...)

- 73C so I don't know (0.1) where they are (0.3) I haven't done anything with them, promise  
(0.4)
- 74C aren't they inside
- 75J no  
(0.4)
- 76J look in the pocket
- 77C ohhh, there they are ((*¡fúndase el papel de liar!*))
- 78Y ohhhhhhhhhhhhhhhhhhhhh
- 79C [ohhhhhhhhh
- 80J [ohhhhhhhhh
- 81C Hans was hiding them
- 82H no, no no
- 83C the only non smoker
- 84J (I know, resistance, the non smoker (fundación, right here
- 85C {(---non smoker---)}
- 86H yes (risas) yeah (risas)
- 87J they are sneaking in (-----)
- 88H yes (risas)
- 89J doing their work as they should do it
- 90H absolutely, yeah, [subversive action everywhere
- 91J {(risas)}
- ((cambio de tema))

S1A (Cambridge, abril 1993)

Raquel (R), Sera (S), Ana (A), Pedro (P) y Cristina (C) regresan a casa después de una fiesta.

3:5 minutos

\* Todos menos Cristina están planeando una excursión en barca por el río al día siguiente. Cristina no podrá asistir porque tiene que estudiar. Se alude al hecho de que el río pasa por donde vive Cristina.

\* Se habla de las publicaciones infantiles femeninas "Susi Pelotilla (que se pasa de listilla)", "Lili" y "Super Lili".

---

(...)

1R vale, te diremos hola desde la-

2C ah, es verdad, si pasáis por allí, porque claro, el recorrido es por mi ventana, entonces si pasáis, paraos y decidme algo

3R para fastidiarte

4A Cristiana ((*tono infantilizado*))

5C sí, hombre, por lo menos

6R va y te tiramos chinitas a la ventana (0.3) tonta, idiota ((*infantil*))

7C [pringut, no cómo es?

empolloyna ((*tono infantilizado*))

8 (risas)

9A inútil, inútil, pringuti

10R Susi Pelotilla ((*tono infantilizado*))

11 (risas)

12C "que te pasas de listilla"

13A ¿de dónde era eso?

14R [de un tebeo

15C [de un tebeo

16 (risas)

17A ¿de cuál?

18R de Lili

19A ah, sí es verdad

20C qué incultura, eh

21R y eg que verdad, tú no sabes de na, tú no has leído, tú no has leído nada

(risas)

22C no estás cultivada

23R de verdad, es que qué haces aquí? por favor, este es un sitio para personas

24C cultivadas ((*riéndose*))

25R cultivadas ((*riéndose*)), mínimo un Lili y un Super Lili (risas), y un Super Lili

26 (risas)

27A una vez abrí un libro

28R [risas

29C [una vez-

30A se llamaba el Qui- (0.1) jo-

31C el Qui-, Qui-

32A o algo así

33R buá, si lo estabas leyendo al revés

(0.2)

a que tú también plantas perejil, tonta la vaina

34A mi madre tiene una foto muy famosa, que una vez para acabar un carrito le dije, venga mamá te voy hacer una foto, coge un libro (0.2) y cuando revelamos la foto resulta que era un Manos Hábiles, de esas que-, ¿te acuerdas del Manos Hábiles? ((*la R*)) que venían cosas para hacer, yo que sé, una pajarita

35R jode (risas)

36A y así ((indica cómo estaba el libro)), y está al revés  
 37 (risas)  
 38A la tengo guardada como oro en paño, (cada vez que le digo a mi madre=  
 39R fantástica)  
 40A «(-----) tiene una cara de interés, de estar leyendo, de hipérta  
 41R ((risas))  
 42A con el Manos Hábiles al revés  
 43R un gran sentido del humor la madre  
 44A qué?  
 45R un gran sentido del humor la madre  
 ((cambio de tema))

S2A (Cambridge, abril 1993)

6 minutos

Raquel (R), Sera (S), Pedro (P), Ana (A) y Cristina (C) vuelven a casa después de una fiesta.

\* Raquel irá próximamente a Madrid. Ana y Cristina le piden algunas cosas que necesitan de allí.

1C ... futuro (risas)  
 2R bueno, de-, no me importa que cuando (risas) que como no me quepa en la mochila hago una criba, seleccionando lo que a mí me parezca, [me vaia a ((riéndose)) lo]  
 3C [esto no (risas)  
 4R «que vaia a necesitar y lo que no, que sé que es emocionante a pedir ((riéndose))  
 5C estos zapatos no, (y punto  
 6R [esto fijo que no se lo va a poner ((riéndose))  
 7C [luego no se lo pone, lo que dicen las madres, luego no se lo pone ((riéndose))  
 8R ((risas))  
 10R pues yo voy a hacer lo mismo (risas) esto, no se ni pa que te lo has comprado ((risas))  
 11C ((risas) esto, nunca te lo he visto puesto  
 12R esto nunca te lo he visto puesto  
 13 (risas)  
 14R allí no te pega  
 15A pa tenerlo colgado ahí en el armario  
 16C ((-----))  
 17R ((risas)) pa tenerlo ahí colgado en el armario, no te lo llevo, y así, es lo advierto a las dos, pa que luego no digáis, eh (0.2) porque pienso traer una mochila, no voy a traer más, o sea que lo que quepa en la mochila guay, lo que no ((-----))  
 18C [no sí, no si yo bragas no necesito  
 19 (risas)  
 20C si es más que nada lo de verano (risas), es que abulta muy poco, eh, lo de verano  
 21R si pe-, lo de verano tuyo, lo de verano mío, imádate, y lo mío (risas), si yo es que ya (0.1) vaia, o sea que yo tampoco-, sólo con, traermos más camisetitas, lo mío ((riéndose)), para ponérmelo (0.1) no?, hago un hueco pa las tres, pero que, una mochila voy a traer, no traigo más (0.1), así que  
 22C bueno mujer, tampoco te pongas así  
 23 (risas)  
 24R es que es mi carácter (risas), lo sorry very much pero las cosas son así

((5 minutos más tarde))

25R ay, me duelen los pies, eh  
 26C ja, pues yo con estos zapatos hija  
 27R [bueno vale ya, eh, por favor, la hora de las quejas (risas)  
 28C [los zapatos, si haces criba (risas), si haces criba, no, no hagas criba con los  
 zapatos que estoy muy necesitada  
 29R no, en serio, déjate de bromas, [qué es lo que más necesitas?  
 30C (y los zapa-, (risas) los zapatos  
 31R los zapatos, vale  
 32C sí pero no me traigas sólo los zapatos mujer!  
 33R no, te voy a traer, pero quiero decir, sólo voy a traer la mochila grande (0.2)  
 y sí, la ropa de verano ocupa poco, pero voy a traer tuya, de Sera y mía,  
 entonces, no sé si me cabrá todo, porque en cuanto te pongas a [meter  
 34C (y los regalos,  
 cla- (risas)  
 35R y el tabaquillo  
 36C ay, (-----risas)), [un ducados  
 37R [ves, un paquete de ducados, si, ya me lo sé, claro, ym,  
 que si los cartones, que si algún libro que otro, tal, la mochila se te llena,  
 pues eso  
 38C que rácana, has visto ((A)) (risas), encima que la tía va a Madrid, aquí  
 racaneando  
 39R bueno tía  
 40C pues una bolsita de plástico, mujer, en el avión (risas)  
 41R que no, que no, que no me fastidiéis, bueno, de momento tu cartón de  
 ducados se me va a olvidar  
 42 (risas)  
 43C jode, que tía  
 44R así mira, te lo digo como lo siento (risas), pa que lo sepas ya, pa que luego no  
 te pille de sorpresa  
 45C menos mal que no me abres tu corazón  
 46 (risas)

((35 segundos más tarde))

47R (risas) a tu madre-, quedo con ella en Moncloa y le digo, abra la bolsa aquí  
 ahora mismo, a ver que le ha pedido ésta ((riéndose))  
 48C (a ver-----((riéndose)))  
 49R en la primera cafetería de Moncloa que pillemos ((riéndose)), a ver, venga,  
 sáquele todo  
 50 (risas)  
 51R y le consulto a ella, ((risas)) la consulto a ella, oye, a ti qué te parece, esto=  
 52C [documentación  
 53R ¿cuándo tú se lo has visto puesto?  
 54 (risas)  
 55R (-----), pues esto no  
 56C esto, no sé cuándo se lo compró ((riéndose))  
 57R esto, nada ((riéndose))  
 ((pauza))

11 May (Cambridge, abril 1993)

1. *Phragmites* (Common Reed)

**Ana (A), Raquel (R) y Cristina (C) hablan en el jardín de Darwin College después de comer.**

\* La anécdota surge al calor de otras historias sobre "atrocidades" cometidas en nombre del "sentido común".

- 1A me acuerdo cuando- (0.2) te acuerdas cuando- te acuerdas eso que me pasó a mí en- en Espirita Santa? ((a Raquel )) que- (0.2) que en mi calle el bar de enfrente es de un tipo que yo sabía que es un poco energumeno no? porque ya una vez entré a dejarme- a decirle que me dejase llamar por teléfono y el tío me dijo que si no consentía que no (0.2) ¡ahé tienes una cabina aquí y es un teléfono público pues como (0.2) y el tipo no yo sabía que era un bestia no (0.2) y bueno el tipo tenía la costumbre de cuando llegaba navidad sacaba dos baffes a la calle (0.2) tenía una cinta de villancicos y la ponía desde las nueve de la mañana (hasta=
- 2 ((risas))
- 3A las diez de la noche
- 4R qué martirio (risas) horrible era horrible
- 5A te acuerdas?
- 6R era horrible horrible horrible
- 7A no podías- mi casa o sea mi casa da por una parte da a esa calle y por la otra parte da a un patio bueno pues estaba en la habitación más alejada en la del patio y oía yo rín rín rín rín rín rín ((imitando la música de un villancico))
- 7R era horrible ((riéndose))
- 8A te lo juro
- 9R porque la misma cinta todo el tiempo
- 10A era la misma en que no tenía otra era una cinta de niños (que=
- 11C ((risas))
- 12A =cantaban peñinamente bueno daba igual aunque hubiera sido María Calas bueno yo que sé es que-
- 13 (risas)
- 14A no podía con los nervios de verdad no podía leer ponía yo mi música ponía la tela y sonaban por encima los villancicos y ya después de varios días de aguantar bueno voy a bajar y le dije a Pep mira tío voy a bajar dice sí el tío baja y tal (0.2) y bueno bajo (0.2) y... y entro en el bar y le digo al tío digo- digo oiga mire vivo en el piso en el bloque de enfrente (digo por favor que=
- 15C ((risas))
- 16A =sí puede poner la- encima el tío- es que dentro no se oía (lo=
- 17 ((risas))
- 18A =tiene insonorizado las puertas cerradas y dentro tenía la tela el tan feliz viendo allí la tela
- 19C y porque tenía los villancicos?
- 20 (risas)
- 21A o sea (0.2)
- 22R quería (.....) ((riéndose))
- 23A yo- yo que sé bueno entro y digo mire vivo ahí y es que (0.2) digo sí yo puedo estudiar digo en el piso de abajo hay un niño- de meses (0.2) digo es que yo vamos es que yo no puedo estudiar me pregunté cómo el niño podrá dormir digo le debe estar causando un ataque de nervios digo es que (0.2) y el tío bueno bueno bueno (seas de gaitas y aporritados!) ya estamos
- 24R ((risas))

- 25A [pero una mala bestia así (0.3) pero (0.2) como que quieras le digo pues no  
puedo hacer esto? anda que vosotros- anda que vosotros no ponéis a veces la  
música alta ((poniendo voz de gañán)) digo=
- 26R ((risas))
- 27A «¿quién es voz- digo quién es nosotros? dice (0.3) los jóvenes
- 28 ((risas))
- 29C los jóvenes ((riéndose)) en abstracto (risas)
- 30A bueno y dice ¿el niño es tuyo?
- 31R ((risas))
- 32A digo pues no (0.2) pues eso tenías que estar haciendo haciendo niños verás  
como no éas mis villancicos
- 33C joder
- 34A te lo juro
- 35C qué bestia ((riéndose))
- 36A entonces estaba el bar lleno de parroquianos amigos suyos no?  
¡y todos ja ja ja y tal no se qué=
- 37 ((risas))
- 38A «y empieza un borracho que había al lao un tío con un pedal y me empieza a  
dar hala maja súbete (0.3) ¡vamos venir a=
- 39R ((risas))
- 40A «protestar esto es el espíritu navideño ((parodiando))
- 41R ((risas))
- 42A y yo le digo al tío mire primero no me toque por favor
- 43R ((risas))
- 44A y él (0.1) tipo oye yo te toco si quiero
- 45R ((risas))
- 46A que no- que no molestes (que estamos aquí tan felices ((voz aguardentosa))
- 47R ((risas))
- 48A y digo pero si no lo están oyendo ustedes digo que si la que lo oigo soy yo que  
vivo enfrente aquí están viendo la tele tan tranquilos cosa que yo no puedo  
hacer (0.3) bueno nada osea emperraos en que- bueno pues pa una vez días ni  
que lo tuviera (todo el tiempo ((voz de gañán))
- 49 ((risas))
- 50C ¡jodé imagínate
- 51R ((risas)) (-----)
- 52A (hombre digo sólo me faltaba (0.3) son mis diez días de vacaciones que  
tengo por navidad ¡y estoy en mi casa=
- 53R ((-----))
- 54A «y aprovecho para estudiar y es que no me deja (0.3) y bueno el tío (0.3)  
empezó a a querer saltar por encima de la barra al final que me quería  
pegar
- 55R (risa)
- 56A que le había llamado mal educado digo hombre y se lo vuelvo a repetir  
hombre es un mal educado y me sigue dando muestras de que es un mal  
educado y el tío no te admite ((enfurecido)) tirándose de los pelos ((finge  
tirarse de los pelos)) no te admito que me digas eso porque no se qué (0.4) y  
el borracho dándome
- ¡y yo es que era surro- de verdad fue una cosa como de=
- 57R ((risas))
- 58A «Bañal (0.3) yo al borracho no me toque (gestos)
- 59R ((risas))
- 60A oye guapa joder a ver si no te voy a poder (tocar ((imitando)))
- 61 ((risas))
- 62A bueno mira yo de verdad (pues te lo juro vaya rato que=
- 63C ((-----))
- 64R ((-----)) (risas)

- 66A = una día salí llorando salí llorando histórica perdida histórica histórica  
histórica esa lloré a casa arriba y Pep me abre la puerta y bua (haciendo  
que llora) como una madalena
- 66C eso lo haces un ataque nocturno a los baños que los tienes al  
flado
- 67A claro eso dijo Pep
- 67C claro
- 68A espérate que se haga de noche y la tiramos piedras al [al este
- 68C (claro
- 70R ((risas))
- 71A digo es que sabiendo el tipo es [que me parte la cara
- 72C [no (0.1) no (0.1) no si es verdad
- 73A y lo que hicimos fue llamar a la: no sé si llamé a la policía municipal o un  
servicio que tienen algo así no? (0.3) [y el
- 74C [y se lo hicieron quitar?
- 75A si sí sí se lo hicieron [quitar
- 76C [es que es muy fuerte no? (-----)
- 77A (pero era la tercera vez  
que llamaba porque antes de bajar como yo sabía que era tan bestia que no  
me iba a hacer ningún caso yo ya había llamado (0.2) y: y no venía y ya  
esa vez dijo: mire acabo de tener un altercao porque no lo quita es la tercera  
vez que llamo y tal y me dijo no se preocupe y al rato mandaron (0.2) un  
agente entraron y tal y dijeron que  
(se pasaban (0.2) se pasaban con muchísimo=
- 78R ((por la noche)
- 79A =además que el tío cuando bajó digo mire digo además es que ya he dado  
aviso digo no vienen pero he dado aviso que lo sepa digo es que lo que no  
puede soportar es- (0.2) y el tipo que decía que: el tenía la razón que a él que  
le viniera a ver quien fuera el ayuntamiento la policía y quien fuera que él  
sí [quería=
- 80C ((-----))
- 81R ((risas))
- 82A [ponía- (0.2) que él sí quería ponía los villancicos porque  
[estábamos en navidad
- 83R ((risas))
- 84A digo y por la feria de abril me puse sevillanas
- 85 (risas)
- 86A y: en- (0.1) vamos (0.1) de verdad una cosa (0.2) pero me hicieron ponerme  
(0.1) histo- o sea es que no sabes (0.2) al principio éramos él y yo pero es que  
se empieza a contagiar (0.2) salió la mujer sabieron los hijos del tipo y todo  
el bar ya diciendo desde luego no sé qué y tal ((enfurecidos))
- 87R (risas)
- 88A y luego bien que no protestas a que tú no protestas pa los drogadictos que  
están aquí ((imitando))
- 89R (risas)
- 90A digo dice más bastante que me prote- digo que me molestan  
[los drogadictos pero si no me hacen nada
- 91R ((risas)) (0.3)
- 92A y dice y los coches que aparcen y dice a que seguro que tú aparcas el coche en  
[la-cara que luego no puedo entrar ni=
- 93R ((risas))
- 94A =yo es el bar? (0.2) digo me caíden la puta no tengo ni pa una: vespino te  
voy a aparcar [el coche (0.4) fue una cosa de verdad
- 95R ((risas))
- 96A además que hasta te da miedo (0.2) ves cómo se empieza a- (0.1) a (0.1)  
propagar sabes? empieza uno empiezan dos empiezan tres y al final todo el  
bar contra ti no? (0.2) porque eres joven (0.2) y o sea- y es que además es  
quo- porque vosotros bien que ponía la música alta



(y yo digo pero por favor quiénes? ¡si yo soy una=  
 97R ((risas)) ((risas))  
 98A =persona absolutamente pacífica  
 99R ((risas))  
 100A los jóvenes  
 101 ((risas))  
 102A o sea era una cosa de verdad (0.2) ese sentido común que- que no tiene nada  
 ni de común ni de sentido bueno de común (sí=  
 103R ((risas))  
 104A =pero de sentido (0.2) era el surrealismo aquello (0.2)  
 105R qué fuerte  
 106A horrible de verdad (0.5)  
 107A a hacer hijos ((parodiando un supuesto guán borracho)) dice el borracho  
 (haciendo hijos=  
 108R ((risas))  
 109C [eso es super fuerte  
 110A =tendrías que estar  
 111R qué fuerte  
 112A hija bueno osea (0.2) ej que-  
 113R ((risas))  
 114A yo yo estaba que- que (0.2) digo he caído en ennn  
 115R ((risas))  
 116A no sé  
 117R ((risas))  
 118A (-----dantesco)  
 119R un cuento kafkiano y no voy a poder salir de (aquí ((riéndose))  
 120A (de verdad era una co- si era  
 era esa sensación de decir bueno  
 121R no me van a dejar salir jamás ((riéndose))  
 122A he caído en algún cfrula (del infierno (0.3) o: yo que sé  
 123R ((risas))  
 todos están poseídos (0.3) qué fuerte (0.1) qué fuerte qué fuerte (0.4)  
 124A luego la la guinda es- que eso fue en nochevieja vamos a cenar a casa de  
 mis padres y me dice mi madre hombre hija ellos razón no tienen porque  
 porque qué gente (0.2) dice pero (0.3) aguántate  
 125R ((risas))  
 126A porque haber si te van a partir la cara porque como les hagas algo digo  
 bueno ya me pueden a mí partir la cara es que ya es el-  
 (le- lo como no había ido todavía a la poli o al-  
 127R ((risas))  
 128A =ayuntamiento mira les destroze los baffes les destroze el bar lo que sea  
 pero (no me vuelve a poner esa cinta vamos  
 129R ((risas))  
 130C además lo que mola es que el tío lo tenía fuera no? ((riéndose)) eso es lo que  
 más (mola  
 131A (claro lo tenía insensibilizado y con las puertas cerradas (0.2) y allí  
 estabas tú además con las calles de Malasaña sabes son tan estrechas que  
 no te puedes librar de- de-  
 132R ((risas)) (0.2) qué alucino  
 133A que por lo menos sube la tele me abre las puertas (y- y la oigo=  
 134R ((risas))  
 135A =no sé o lo bajo yo mis cintas  
 136C luego hay gente que no comprende por qué se odia- por qué uno odia la  
 navidad (risas)  
 137 ((risas))  
 138A pero tú fíjate que-que además qué- qué uso del espíritu me decía pero es que  
 es navidad (decía me caguen tu puta madre=  
 139 ((risas))

- 140A «para mí la navidad son mis diez días de vacaciones en mi casa a leer es  
que me imponían sabes? la navidad son  
[villancicos a tutiplén y a todo volumen no?
- 141R ((risas))
- 142C ((-----))
- 143A te imponen su idea
- 144C ((-----))
- 145R pero es que además ni siquiera es eso no (0.2) es el- el puro y simple hecho  
que a él se le emperejiló poner esa cinta
- 146A claro
- 147R y tenía que estar puesta en- en el nivel que a él se le había emperejilado
- 148A sí sí
- 149R y luego ya cuando tú fuiste a protestar ya dije que-j-que no tenías espíritu  
navideño
- (...) ((se corta la grabación))

C17,1 (Cambridge, mayo 1993)

Christopher (K), Clive (Z), Cristina (C), David (D) y Cathy (X) están en la cocina  
preparando la cena con la que se celebra el cumpleaños de Cristina.

- 1C OK, we- we have to make salad and pill potatoes, and pill onions, and a::,  
we better start, so-
- 2K amm, Cris- Cristina, one general (polished ----- to establish fairly soon  
here), should I be touching food at all or even [be in the [kitchen  
[reading?
- 3Z [why? (0.2) why?
- 4C
- 5K oh no because I have this cold thing
- 6C ahhhh, good excuse ((*riéndose*)) ((-----))=
- 7X (that's a bit (-----) (risas))
- 8Z ((-----) (risas))
- 9C «[that doesn't bother me
- 10D ((-----I feel terrible) ((*riéndose*)) ((risas))
- 11K [I'm quite- I'm quite  
willing to work provided everyone else doesn't feel [ehhh
- 12C [I don't feel anything
- 13X look, we cook- we'll give you something to be cooked afterwards (and then  
will kill the -----)
- 14K all right, fair enough, fair enough
- 15C everybody [cook here
- 16K [sterilized maybe
- 17X I might (-----showered-----)
- 18Z I sympathized besides you Chris (-----)
- 19K yeah

21 Inglá (Cambridge, agosto 1993)

5:19 minutos

Clive (Z), Mellony (M) y Cristina (C) se encuentran en la habitación de esta última. Clive y Mellony cuentan algunas anécdotas sobre su infancia.

\* En ocasiones anteriores, Mellony se ha referido a otras historietas en las que su madre atizaba a sus hijos con una cuchara de madera ("wooden spoon") mientras conducía y estos hacían diabluras en la parte trasera del coche.

\* Tanto la madre de Mellony como su hermana se encontraban en Cambridge cuando se producía esta conversación. Esto quiere decir que tanto Clive como yo habíamos tenido ocasión de conocerla y formarnos una idea sobre su fuerte temperamento.

---

((Clive relata algunas trastadas que hacía con sus hermanos y que tenían como resultado la persecución del padre con el cinturón en la mano))

1Z (...) yeah, and once he came in (0.2) and everyone who came in- he takes his dessert

2 (risas)

3M ((risas))

4C ((risas) ohhhh

5Z ((-----))

6 ((risas))

7Z my mother then would come in who would- my mother (-----) and said Herald do something about it [and then=

8 ((risas)=

9Z =when he eventually did she said Herald stop stop ((parodiando los gritos))

=(risas)

10Z =not the hips not the- ((parodiando))

11 ((risas))

12Z ((-----flying over)

13M not the hips ((parodiando))

14C ((risas))

15Z not the hips Herald ((parodiando))

16 (risas)

17C [I can imagine little Clive (risas) flying all over ((riéndose))

18M ((risas))

19Z and the one time, the one time he came in (risas) and he was furious and he pull his belt and his pants start falling down and he was some kind of holding his pants up, and we busted (0.3) [laughing ((riéndose)) (-----)=

20M ((risas)=

21Z =(-----) ducking and laughing at the same-

22M =(risas) no my brother had the best strategy with my father, because my brother would just start laughing and then my father would start laughing ((riéndose)) and so he'd never get mad at him that worked with my mother...

23Z [my sister and I didn't get of so easily

24M m m m m

25Z I remember that it worked the one time with my father and he wanted to give me a hand and I ran away from him and eventually when he couldn't catch me he had to laugh (0.2) el (0.4)

27Z you- you see your father dogging around the table (risas)

28M (risas)

29C what?

30Z this- this sort of sneering trying to avoid each other around the table (0.2) (-----) you out of the table (-----)

31M ((risas))

- 32C ((risas))  
 33M ((risas))  
 34M no but my- my mother (0.3) we were knotty, that was a-, the best was when my mother was at the telephone, then we would all come, I mean we had the whole farm to play, a huge farm to play, but when my mother was on the telephone we were all in that room (risas)  
 35C ((risas))  
 36 (risas)  
 37M (.....) (risas), because we knew- we know she couldn't -  
 ((.....))  
 38C ((.....) because she didn't want the increase- to increase the- the bill of the telephone ((.....) crazy)  
 39M ((risas))  
 but we were-, we were all in the room going wild, playing the music louder louder louder you know (0.2) and (so one day-  
 40C ((.....))  
 41M «and so one day, now we've been doing this for about (0.3) three months eh, we learned the strategy, so one day she says to this woman would you just hold on just for five minutes? ((parodiando un tono pausado y tranquilo))  
 (risas)  
 42 (risas)  
 43M ((.....) the wooden spoon)  
 44 (risas)  
 45Z ((.....) ready the wooden spoon)  
 46 ((risas))  
 47C (she was nothing without the wooden spoon ((riendo))  
 48M ((risas)) ((.....)) ((riendo))  
 49C ((.....)) ((riendo))  
 50M no no no she used to (hit us with that), my mother shouted more that she hit, we didn't get much of a hitting, but when my mother shouted you move ((riendo)) eh (0.2) you bloody little shits ((imitando sus gritos de enfado))  
 (she used to call us (risas))  
 51 ((risas))  
 52C bloody little shits  
 (0.4)  
 53M bloody little shits (0.3) and we were eh (0.2) we were shits  
 54C (risas)  
 55M my brother specially, the other thing he used to do in the car was- I was sited and I- being good and (.....)  
 (I wasn't doing anything (.....) and my-  
 56C ((risas))  
 57M «mother know, she had to keep us calm with my father, because he just used to get enough completely (.....) and she'd like (0.4)  
 ((representando los mismos movimientos que describe)) put her hand back and she'd (0.3) pinch me you know, you know ((riendo)), stupid  
 ((pretendiendo dirigirse a su hermano)) and I ahahahahahahah ((imitando el lloriqueo)) I haven't done anything ((lloriqueando)) (risas) and my brother used to laugh, the more he could warm the situation up, the more he could have all of us off, the happier he was ((risas)) it amused him no end-  
 ((risas))  
 58C ((risas)) you know (risas)  
 60C your brother must be a lovely person  
 61M mmmm ((he-.....))  
 62Z (your- your brother is (0.2) a bit older than you eh?  
 63M yeah my brother is thirty  
 64Z mmmm, he's quite a bit older than- (he's older, he's older-  
 65M (yeah (0.2) yea, yea  
 66Z «than Lesley (0.2) ah

67M but it was easier to- to-  
 68Z [mmmm  
 69M [warm me up than my sister, because my sister would just kind of close the door and sleep  
 70C (risas)  
 71M when ((risas)) (-----completely)  
 72C ((risas)) (-----)  
 73M whereas I used to get warmed up you know, I used to fight back and- (0.2) scream and performed and carry on, (-----) mammy Wesley is teasing me ((en un tono quejica)) ahh  
 74Z these are the family (0.2) politics, they are so interesting, I'm sure they must be incredibly influential  
 75M mmmmm my sister and I we were talking about last night, my sister is the middle child (...)

21Ing.b (Cambridge, agosto 1993)

Mellony (M), Clive (Z) y Cristina (C) se encuentran en la habitación de esta última.

\* Ingrid es una conocida de todos con la que Clive y Cristina mantienen una relación algo más estrecha.

1C can I ask you a question?  
 2Z yes, mm  
 3C have you said anything to Ingrid about me? (0.3)  
 4Z no: (0.3)  
 5C are you sure?  
 6Z yeah  
 7C OK, watch out with her because she is a:: (0.2) talking a lot (about= [about what?  
 8Z  
 9C =things that I said privately to her  
 10Z mm  
 11C so you'd better watch ((-----)  
 12Z [what sort of things have you said?  
 13C well, I mean, we were thinking about organizing a dinner at some point  
 14Z mm  
 15C and::, and, I- I- said, well, let's- let's a:: not invite this or the other because, they don't get along well (0.2) I mean, just pointing out that  
 16Z mm  
 17C like referring to Hans (and me  
 18Z [mm  
 18Z and (0.5) she:: started asking me, so- so what-, so- so- and at the end I have to say, to her that (0.2) I- I was having an affair  
 20Z oh really? no, [I never told her, I think (she is-  
 21C [a::, and a::, (0.2) [and and apparently she went to  
 Hans  
 22Z mm?  
 23C talking about this, and blablabla blablabla ((en un volumen más bajo)) and talking about you (0.5)  
 24Z mm  
 25C oo, watch out with her  
 26Z mm  
 27C ((-----)  
 28Z [I think she probably (...)

21Aug.0 (Cambridge, agosto 1993)

Mellony (M), Clive (Z) y Cristina (C) hablan en la habitación de esta última.

\* Karen es una conocida de Clive y Mellony, sudafricana como ellos. En su opinión Karen responde perfectamente a algunos de los estereotipos de la sociedad africana.

- 1C but it's also the college atmosphere, I think, you know  
 2Z yeah  
 3C that people talk about each other a lot here  
 4M mm  
 5C I mean, we do, we do, I we talk a lot about Mohammed  
 6M mm  
 7C it's because we are in a very close environment (and I guess  
 8M mm  
 9C «things have a big impact  
 10M mm  
 mm (0.3) no, it is true  
 11C so I guess ((part .....))  
 12M ((but we are talking about people who are impacting on us, I mean,  
 we are talking about Mohammed and David  
 13C well, we don't talk about the last affair of Karen with whoever (.....)  
 ((we don't care about that ((risas) más bajo))  
 14M ((not, precisely, I mean, we look at them and we think oh good, they are so  
 mushy, (but it's not that I'm a friend with Karen and I'm  
 15Z ((risas) ((bajo))  
 16C ((risas) ((contenida))  
 17M «coming and saying to you, a... (you know  
 18C ((by the way (risa)  
 19M by the way, you know what Karen said to me? and Karen said this, because  
 you couldn't give a (continental) fact, I mean, a... what do you say  
 (about what's going on between them? OK they look pathetic  
 20Z ((risas) ((bajo))  
 21M «and they look completely mushy  
 22C ((risas)  
 23Z (pathetic (risas)  
 24M they do, did you see them at the party?  
 25C I think they are great ((risaditas))  
 26M they were like this (at the party ((caricatures exageradas))  
 27Z (yeah (.....))  
 28C I completely disagree, I completely disagree  
 29M oh good, I couldn't hear it, no, no  
 30C ((I completely disagree,  
 I think (they are great, it's one of those things=  
 31M (no:  
 32C «that you don't see these days (risas)  
 33M no, they were like ((gestos de caricias y parpadeos)), oh god, I wanna kiss  
 you but (rather leave it ((.....)) moment, you=  
 34C ((risas)  
 35Z ((it reminds me to adolescents  
 36M «know ((tono afectado))  
 37C (risas)  
 38M «come closer, come closer, but, not quite, (oh ((tono afectado))  
 39C ((risas) not quite ((risaditas))  
 40Z this is not also quite the right place (.....)  
 41M oh, now, please  
 42C they are great ((risaditas))

43M oh no:  
 44C and you said we were not gonna talk about this ((*riéndose*))  
 45 ((*risas*)  
 46M (but I'm, not .....)) ((*riéndose*))  
 47C no, I think it's great, really you don't like it?  
 48M no:  
 49Z I'm-, I'm really happy for her, she seems, she seems to be really happy [now  
 50C [oh yeah  
 51Z I haven't seen her so happy {since (I arrived)  
 52M ((*risas*)  
 53C like- she is like completely-, like in a-, like in a cloud  
 54Z (.....) with a big smile  
 55M I haven't seen enough to be able to tell [(.....)  
 56C {but he's a nice guy=  
 57Z m m  
 58C =he's quite a nice guy, I mean, I talked to him {a couple of times=  
 59M [(he's fine)  
 60C =and he's very nice  
 61M yea, they're happy  
 62C and that for me is enough ((*riéndose*)) (0.2) no, but yeah, they look so happy,  
 I don't know why you say this, really, I'm shocked, because I think they  
 look so good with each other ((*riéndose*))  
 63M I think they look pathetic ((*riéndose*)) ((*risas*)  
 64C {no way, no way (0.2) I think it's great  
 that they are so loving publicly  
 65Z so much in love ((*turarea*)) yeah (0.2) but {that's like- that can be as=  
 66C [good stuff  
 67Z =I remember teenagers used to be  
 68C oh, yeah, definitely  
 69Z exactly, eh  
 70C it's great, yeah, good stuff  
 71Z ((*risa*) ((*contenida*)) (0.5)  
 72M it's tacky, that's the worst ((*riéndose*))  
 73C corny, corny  
 74M tacky, corny  
 75Z the funny thing is that they probably don't even have sex  
 [(.....)  
 76C [no, come on, [give me a break, give me a break, no:  
 77M {no, I'm sure she (.....)  
 78Z it's not impossible though  
 79C come on  
 80M no, [I know it's not impossible  
 81Z [she's quite prim, she's quite prim  
 82C no (0.3) these days  
 83Z not until we marry dar! ((*voz afectada*))  
 84M listen, I'm (not having sex in Cambridge, she's.....)  
 85C uah ((*risas*)  
 86Z ((*risas*)  
 87C you're both south africans, (talking about a person from your own=  
 88M ((*risas*)  
 89C =own country ((*riéndose*))  
 90M look how we (.....) on our own ((*risas*)  
 91C ((*risas*) (0.4)  
 92C I think they look so happy, that I- [I think they are having sex=  
 93Z [mm  
 94C =I'm sure

- 95M no, but one thing, I don't talk badly (0.4) about, people that I'm close to, ever, and I don't talk publicly. ((*pausadamente*))
- 96C what, this thing that you talk to me about Clive the other day? wasn't very nice really (risas)
- 97M no::, I mean
- 98C really, I mean ((risas))
- 99M ((risas))
- 100Z [sometimes (she has) lapses
- 101M ((risas))
- 102C ((risas)) this thing about the ((-----))
- 103M ((-----)) ((risas))
- 104C ah, you know the other thing, she told me about Paris, that was that was, I:: don't know, that wasn't very nice, (I tell you) ((*a Clive*))
- 105M (risas) look (0.2) look, he's getting worried, he's not sure if you're joking or not ((*riendose*)) ((risas))
- 106C [well ((*riendose*)), (-----) every single word Mellony says) (risas)
- 107Z (I've- I've most faith in her)
- 108M a:::
- 109C but it wasn't bad, I mean, It was-
- 110M she's- ((-----say anything) she's lying ((risas))
- 111C (OK, you know
- 112Z ((risas))
- 113C me? lying, [I never lie
- 114M ((-----)) ((*riendose*)) ((risas))
- 115C [never lie
- 116M a:::
- 117C you didn't teach me how to do it
- 118M no, only good things I have to say about Paris, but about the Lake District

24Ing. (Cambridge, agosto 1993)

11 minutos

Hans (H), Satinder (S), Clive (Z) y Cristina (C) hablan en la habitación de esta última.

\* Clive ha sabido que una antigua novia suya en Sudáfrica, la primera chica de la que se enamoró está viviendo en Londres por lo que piensa en llamarla.

- 1C I don't know, I think you should give it a try (0.2) that's [my opinion
- 2S [yeah
- I agree
- 3H does she like art? (0.3)
- 4Z yeah, I think so (0.2) she's not [a::
- 5C [why don't you invite her to a museum or something
- 6H a gallery a museum
- 7C ah, those are very romantic
- 8S yeah they are
- 9C yeah
- 10S yeah
- 11C [yeah
- 12Z [I don't want to be romantic
- 13H (risas)
- 14C you don't want to be [romantic?
- 15Z [I don't want to get smash again in the face
- 16C OK (0.3)
- 17S meet her on the subway or something ((risas))



19C (rises) if you don't want to get enough  
meet her in- on the tube ((ridiculous))  
19S (rises)  
20H ohuuu, (that can be- that can be very romantic too  
21S (rises)  
that's true you can be thrown together on the train (( ..... ))  
22H (yeah.. (0.3) mmm  
23S not problematic, proximity (0.4)  
24Z not, I would like to keep ( ..... ) even though I know that nothing  
will happen  
25S no, you never know that (0.2)  
26H oh, I remember I manage once to get a date with a girl on the London tube  
((corraspes)) (0.2) on the most romantic circumstances you can think of,  
[like-  
27S [you did?  
28H yeah, we were standing on the platform  
29S ah so it wasn't an original idea (rises)  
30C (rises)  
31H (we- we were standing on this platform and  
this train, and it sort of came in and it was full of people and they all went  
out, so the hall was empty and it was just her and me going on it, and it was  
sizzling sweat, it was football (( ..... football match or-  
32S (ahhhh (0.2) aaaa ahhaaa  
33H something) it was sizzling incredibly hot  
34S (rises)  
35H and that was- that was the excuse for a... for making some...  
36C comments  
37H comments about it or whatever you know, and a... and eventually we- we (( ..... ))  
we both switch to the same (0.2) train (0.2) going in another line  
38C hahaha  
39H and so I have to sit next to her there as well  
40S guuu  
41H with a little bit of effort on my side, oh (I have to admit-  
42C (hahahah (rises)  
43S (rises)  
44H ((ridiculous)) (rises) yeah yeah ((corraspes))  
45C and what (happened?  
46H (oh, no no, nothing more came out of it, a.., I mean, a.., I mean  
[we were, we were having a lunch and had lunch-  
47C [why not? you never know  
48H and that was it  
49Z Zarina and Andrew meet on the train  
50H [no, it wasn't like ( ..... )  
51C [really?  
52S [is that true?  
53C how did they meet? (0.3)  
54H [who are they?  
55Z [he-, I don't know, yeah, remember Zarina, the artist (0.3)  
56H oh, the [Indian?  
57C (I don't think he met her  
58H yeah, I met her once  
59C m m  
60H is she together with somebody?  
61Z yeah ( ..... live together for several years)  
62H oh, the guy who was complaining about, yeah I remember  
63Z m m m  
64H ah, no, that was her sister, she was complaining about her sister's boyfriend  
(that was the only one time I actually met-

66Z [yeah  
 66H =her (at lunch)  
 67C so, what was, tell us the story  
 68Z no, well, they just met on the train, Zarina fancied him and just asked him out (0.3)  
 69C that's the way things should work, Satisfier  
 70H yeah  
 71S so I just need to go and bring (a man) (risas) and when I see a gorgeous guy I should go and say hey  
 72H hey  
 73C hey, how are you doing babe?  
 74S [(risas)=  
 75H [(risas)=  
 76C (how are you doing babe? (0.2) could you- what are you doing tonight? (risas)  
 77S =[(risas)  
 78Z (the thing is-, you get much better chances of working if the woman take the initiative 'cause if the man does is just another bloody (man trying to (-----) harassing and you=  
 79S (that's true (0.2) that's true  
 80Z =say go away  
 81H no- no that's not true actually, eh, [is- is- is-  
 82S (men don't do it very much though  
 83C no they don't [they are cowards, they are cowards  
 84S ((-----) you want some chap to chat you up and (0.3) [they don't do it  
 85Z (yeah but the thing is that they don't do it because it feels is harassing  
 86H no:::  
 [no- no- no, this is the law, this is the law of large numbers=  
 87S [they are shy  
 88H =this is a power law (0.5) men do it, but (0.5) it falls on one per cent of the women, ninety percent of male efforts fall low percent of women, and of course those women end up [being=  
 89Z [ignoring  
 90H =incredibly harassed  
 91Z [yeah  
 92S [OK  
 93K yeah  
 94H and they are giving the males a hard time, and then the males eventually shrink back (-----) after having made various attempts to [(-----) (risas)  
 95Z [yeah, that's right (0.2) a very a very sexy looking woman always-  
 96H yeah, it goes (-----) it falls on the-  
 97S so I need to do, I need to make myself to look sexy, so come on you guys, give me some hints (risas)  
 98C yesterday you were looking very sexy  
 99S [yes?  
 100H (no, no, no you will, [you will (-----)  
 101Z ((-----))  
 102C (you go like that on the tube and I'm sure you will have somebody chatting you  
 103S that's what I need to do dress in black  
 104H but- but you are gonna end up feeling harassed, because you're gonna have all these jerks [dribbling after you, that's what's  
 105C [(risas)  
 106H =gonna happen  
 107S that's true (0.2) (that's true

108Z [this is the problem, the- the nicer men are probably people  
 that would be scare to do it  
 109S [so you have to chase them, eh?  
 110H [no, no the good one are always taken, I'm sorry  
 111 (risas)  
 112S so there is not much hope for me then, [is there?  
 113H [no there is not much hope for anybody  
 really (according to this law I'm afraid) [(risas)  
 114S [(risas)  
 115C you can always steal a man from another woman  
 116S I can always do that [(.....)  
 117H [no- no the rule still applies, if you actually manage to  
 do it, ahh, it turns out to be a mistake, it wasn't one of the good ones after all  
 118 (risas)  
 119S [(.....) never allowed anybody to [(.....) you should=  
 120H [(.....-away) [(risas)=  
 121S =have been faithful with this woman (0.2) I've got it all wrong  
 122H =(risas)  
 113Z [(risas)  
 114C [(risas)  
 115H oh, dear  
 116S go away  
 117H you cannot [(.....-away.....)  
 118S [(.....give up right now [.....)  
 119Z [how can I ever respect you, how can  
 I ever respect you when you left your woman for me ((*tono dramático*))  
 120C (risas)  
 121S [that's right, actually how do I know that you won't do that to me ((*riéndose*))  
 122H [(.....-that's another good one)(risas) you bitch, yes  
 123S [that's- ((risas))=  
 124H [((risas)) go and wash my socks (risas)=  
 125S =it's true, it's (.....) true ((*riéndose*)) (risas)  
 126H =(risas)  
 127S god, I wonder when you are gone do exactly the same thing to me  
 128Z (risas) (0.3)  
 129C yes you laugh but that's the way it works ((*a Satinder*))  
 130Z (risas)  
 131S yeah? (risas) (0.2) it's so funny  
 132C [(OK.....)  
 133Z [how could I ever trust you?  
 134S that's right  
 135C no, but let's think about a more romantic way (0.3) like-, more than in the  
 tr- tube station or than in an exhibition, the exhibition one [is not bad  
 136H [no-, no you cant  
 be too overly romantic, it am: you might (0.2) it might have the wrong effect,  
 you know  
 137S scary  
 138H it could be very risky (0.2) remember, she was the one who left (0.2)  
 139C ah, in this case  
 140S right (0.2) yes (0.2) yes (0.2) so she is the one who's gone be worried mm?  
 141Z maybe, [maybe she would be (.....)  
 142H [(.....)  
 143S yeah, she might change her mind, yes, she should have though, god  
 [(.....)  
 144C [(what a ..... what a chance)  
 145H [(.....)  
 146S yeah  
 147Z she ended up with the jerk one (0.2) she (.....) ((*muy bajo*))

- 148C that always happens  
 148S yeah, you run around, you spend sometime chasing the person  
 [that chases someone else  
 150H [(risas)  
 151Z [(yeah, yeah -----)  
 152H yeah, this is Scandinavian style, yes  
 153C no, this is international style ((*riéndose*))  
 154S no this is international, in fact a:: Maurice Chevalier made a film about it  
 155H yeah?  
 156S it's called-, it's called the (round about it)?  
 157H (risas)  
 158C I think I've seen it, [how is it, what is it (0.1) about?  
 158S [it's bri- it's a brilliant movie  
 160H [(-----) from all people, he was a  
 great womanizer  
 161S he was a great womanizer, he made great films about it too, this is a (-----  
 -----) wonderful film too, is very old, black and white  
 162H must be, yes  
 163S and a:: in various scenarios of people falling in love, somebody having an  
 affair, somebody doing this, and always the one who is in love, is after  
 someone else  
 164H (risas)  
 165S everybody is running around this constant spiral, (-----) and this is  
 (round about it), inherits from, [you know, the= [mmm  
 166C rounded side of life (0.2) I just think is a wonderful film, it's so good  
 167S isn't it the topic that most (-----) would have as (-----) as well  
 168H (-----)  
 170Z it is incredible how often it happens, specially in quite close circles  
 171C m m m  
 172Z it's amazing (0.2) is one of- (0.2) god's great cruelties (0.3)  
 173S oh, yes that fellow, that doesn't mean anything ohoho  
 [(risas) ohoho (risas)  
 174H [(risas)  
 175S let's see what happens now (risas)  
 176Z (you're god is) the ultimate savior  
 177S (that one) gave me a bloody hard time, I want- I- good time now so you better  
 do something about it (0.3)  
 178S yes (0.2) before Christmas, at least (risas) (0.4)  
 [ahaha  
 179C [the winter is coming, so it's cold in winter, [you have to  
 180S [(-----) look for somebody  
 likely to:  
 181H yes  
 182S get- get all warmed up  
 183Z yes, I have a cousin who believes in being single in summer and having a  
 man in winter  
 184C (yeah, I- I believe-, it's so cold  
 185Z [it's a very good policy  
 186S (risas)  
 187C its really good, in winter is so: so: bloody cold  
 188Z yeah  
 189H yes you need somebody to to-  
 190S to- to (-----to)  
 191H yeah, mmm, yeah (risas)  
 192S (risas)  
 193H (risas)  
 194Z save money on en-

195C on heating  
 196 (risas)  
 197H human heating, save some money, yeah (0.4)  
 198S god, yeah (0.3) romance [romance is so important  
 199C (romance (0.4) how do you know Satinder, you  
 haven't had any?  
 200S I- I- I think about it a lot though ((risas))  
 201H ((risas))  
 202C you haven't practice for a while, [Satinder  
 203S [I haven't practice for a long while (0.3)  
 yes::, yes  
 (...)  
 204C so, yes, the better ones are always taken  
 205H so, why don't you make a route for her in [Cambridge ((a Clive))  
 206S [so, Cristina, I'm gonna come to  
 Spain, find me a nice man ((a Cristina))  
 207Z I will, I will ((a Hans))  
 208H (some panting, some (-----) a day trip or something ((a Clive))  
 209C [in Spain? ((a Satinder))  
 210Z I just really like to spend some time with her and chat ((a Hans))  
 211H yeah, invite her up here, I mean, this is a an attraction, you know, worth  
 seeing  
 212S yeah, it's pleasant  
 213C worth [seeing  
 214S [go panting  
 215H and it must be completely innocent, as long as she is not gonna stay for the  
 night or anything, [I mean ehehe  
 216S [that's right, a day trip  
 217Z yeah, its completely innocent, it's truly completely innocent  
 218H no pressure there  
 219Z then, I mean, I- I- I have no desire, I mean, everything is=  
 220C [come on Clive, you just confess a moment ago ((riendose))  
 221Z =[(-----)]  
 222 ((risas)=  
 223Z [I just (-----) it's the difference-, it's the difference=  
 224 =[(risas)]  
 225Z = between the intellectual-, what you know to be the case and what you want  
 to be the case  
 226C don't lie to us  
 227H oh, yeah  
 228Z look, it's- it's-, I mean, I understand I know nothing of whether is gonna  
 happen, that doesn't mean I wouldn't want-  
 229S but you hope that it would  
 230Z yes, there is some hope, yes there's there's the disgusting thing called hope  
 231S that's right, [that's right  
 232H [mmmmmm  
 (...)

4Esp. (Madrid 1994)

4 minutos

Lola (L), Cristina (C), Tina (T), Antonio (A) y Antonio (P) hablan durante la comida.

\* "Los pequeñitos" es el nombre con el que mi familia denomina a una familia que vive en la misma calle.

- (...)
- 1L yo me rei muchísimo muchísimo muchísimo el día que (O 2) veníamos las dos y se vino con nosotras (Las reflexion a "la pequeña") y nos estuvo contando lo de, en Albertito cuando se cayó
- 2C qué (pasó? ((ríndose))
- 3T ((risas))
- 4L bueno [mira es que las dos, jajaja (----- es que yo me ----
- 5T [ese día (ese día sí que nos reímos-----) eh
- 6L =y todo! qué risa qué risa
- 7T =día que los robaron, dice que vio una mano, y cerró la puerta ((ríndose))
- (-----) que eso sí que era como una película
- 8C (-----)
- 9L no
- 10T ((risas))
- 11L el día que los robaron fue uno, y ella que se le puso enfermo su marido
- 12C no, volvamos a la enfermedad que yo del día que los robaron ya ma- me acuerdo, que entraron en casa mientras estaban durmiendo
- 13L y no se enteraron
- 14T sí pero vio una mano ((ríndose))
- 15A eso dijo, que la había
- 16T vio una mano, y se tapó la cabeza como diciendo mui ((-----))
- 17A ((-----))
- 18C que se lleven lo que quieran ((risas))
- 19T y por la mañana no tenían equipaje de de- no encontraron nada abajo ((ríndose))
- 20 ((risas))
- 21L [y dijo, ay la mano que vi ayer ((ríndose))
- 22P ((risas))
- 23T ((risas))
- 24A [es que hay que ser tarado
- 25 ((risas))
- 26T y ella se encerró con llave porque oyó algo y dice que salió y echó la llave a la habitación y que ((-----)) ((la punto de reírse))
- 27P ((risas))
- 28A [que llavea no?
- 29P vaya familia ((risas))
- 30A [jod, es que hay que ser-
- 31P ((risas))
- 32T entraron a la habitación de la niña y se llevaron las joyitas de la niña ((ríndose))
- 33P y menos mal que no se llevaron a la niña ((risas))
- 34L ((risas))
- 35A [es verdad y la niña se enteró?
- 36T la niña es una joyita ((ríndose)) ((risas))
- 37L ((risas))
- 38T en la niña no se enteró ((risas)) y entraron a la habitación del Albertito y vio una mano, y al otro (-----) por la mañana no estaba la máquina fotográfica ((risas))
- 39P y luego al día siguiente cada uno confesó su (poco) ((ríndose))

40T ahh si yo vi una mano, [ah si yo oí (risas)  
 41P ((risas))  
 42C ah si yo (risas)  
 43A joé, [están colgados  
 44C [si yo les abrí la puerta  
 45T qué miedo (0.3) yo no sé si me levantaría (también  
 46A ((-----))  
 47C [(yo también-----)]  
 48T no sé que decirte ((riéndose))  
 49C vería la mano (risas)  
 50A hombre, si estás tú sola ((-----)) pero toda la familia  
 51T [qué miedo  
 hombre (0.3) claro  
 52C salen todos juntos  
 53T toda la familia empiezan a acometer y ra- malo a de ser que:  
 54L [yo el otro día (-----) y me dio miedo también  
 55C [que alguno no sobreviviera (risas)  
 56A algún miembro  
 57T quién? ((a Lola))  
 58C (-----)  
 59L pero me- me vine hasta la cocina a ver qué pasaba  
 60T cuándo?  
 61C qué valiente (risas)  
 62T cuándo cuándo? Lola  
 63L el otro día que estaba yo sola y oí un ruido y digo otras  
 64A ya (-----) (0.4)  
 65L claro (0.2) es que yo oí un ruido por aquí (0.2) pero- (0.2) yo desde luego sola  
 no iba a salir  
 66P (sabes que son pájaros)  
 67A sí: y en el tejao se oyen ruidos [y: esta casa suena mogollón  
 68L [mm  
 69P no [no suena  
 70C [no, [no suena mucho  
 71A [que no!  
 72P (-----)  
 73A (cruje) (0.2) mira, se oyen las hormigas  
 74C (risas)  
 75P en la calle  
 76A de verdad, eh  
 77C cuando pisan fuerte ((riéndose)) cuando están bailando, [cuando tienen=  
 78P ((risas))  
 79C =guateque se oye también a las hormigas ((riéndose))  
 80A no no es cierto, se oyen a las hormigas (0.2) vosotros no las oís?  
 81 (risas)  
 82P Antonio, por favor (risas)  
 83T las hormigas, qué exagerado  
 84C estamos diciendo (de los pequeñitos) [pero:: a ver si hay que revisar un=  
 85P ((risas))  
 86C =poco aquí: (0.2) [el estado del personal (risas)  
 87L [pero si el otro día cuando- (0.1) cuando yo me puse mala no  
 se enteró nadie (0.2) yo me levanté, bajé, vomité  
 88T (risas)  
 89L =me bajé aquí abajo para no hacer ruido  
 90P y dices tú que oyes las hormigas? ((riéndose)) (risas)  
 91L y dice que oye las hormigas  
 92A ((risas))  
 93T ((risas))  
 94P (risas)

95T más vale que oigas a Lola cuando se pone enferma (risas)  
 96P (-----un poquito, que hace ruido sabes?) ((*riendo*))  
 97C me bajó, vomita, bua... ((*imitando el vómito*)) y Antonio, oigo  
 98P [preguntó por (-----)]  
 99C como a una hormiga (risas)  
 100P ((risas))  
 101L ((risas))  
 102A ((risas))  
 103C oigo como que están levantando mi cuerpo, bua ((*Acce gentos de levantar un peso*)), uno dos bua ((*riendo*))  
 104P ((risas))  
 105C ((risas))  
 106A [pongámonos serios (risas)]  
 107C una, dos y tres (risas) y todas las hormigas bua (risas)  
 108A yo oigo las hormigas cuando estoy despierto, cuando me duermo no oigo ni días (ya pueden vomitar o hacer lo que quieran  
 109T ((risas))  
 110A me meto en la cama y me quedo así calladito y tal (para dormirme)  
 111P ((risas))  
 112A =oigo a las hormigas, vamos hombre  
 113T pero si las hormigas son muy silenciosas  
 114A no las oí-, no las oigo en- en la madera de los armarios  
 115T quieres un poquito de sopa?  
 ((cambio de tema))

C2M.1Esp. (Madrid 1994)

8 05 minutos

Carmen (K), María (M), Cristina (C), Cruz (X) y Begoña (B) en casa de María.

\* Las participantes se encuentran en casa de María donde han sido invitadas a cenar y a conocer su nueva casa.

(...)

((Carmen que acaba de llegar a la casa entra en la habitación donde el resto ha comenzado a cenar))

1X qué te ha pasado?

2K qué instrucciones más alucinantes! si hubiéramos quedado (que si (-----) bu  
 3X [pues todas

hemos- yo

4K =((-----)) que si el metro de Urgel, que las calles no tiene su nombre

5C pero pregunta

6K ha das vueltas, he preguntado

7C yo he preguntado y me han dicho en seguida

8K pues yo me he desviado completamente, me he tirado por el Tobeao, y no encontraba el nombre de la traviesa que había visto en el mapa para salir aquí, y bueno, y otra vez y me he confundido dos veces en el metro de dirección, o sea que he cogido dirección

(Ciudad Universitaria en lugar de (-----))

9M ((-----))

10K =y cuando me cambiaba en Oporto y ((-----))  
 11X [buena guapa

12C ((-----))

13M ((dise- metro de Madrid

14X guapa, estáis enamorad y no sabéis ((-----))

15B [venga vámonos que lo estamos esperando para que nos cuentes las cosas



16K [ay::: ((*tono risueño*))  
 17X [oye, has traído la carta, has traído la carta?  
 18K [te he traído dos  
 19C [qué carta?  
 20M una que le ha dado su padre  
 21K ay perdonadme  
 22B que la han denunciado  
 23C quién la ha denunciado?  
 23X la mí a mí  
 24B [la policía  
 25K a mí (lo que me faltaba ((*riéndose*))  
 26B [por exceso de velocidad, mh  
 27X una multa, veinticinco mil pelas, mm, pásame (-----)  
 28C pues no la pagues  
 29X ya pero (-----hay que pagarla-----) ((*bajo*))  
 30K [o sea, me he metido y: instintivamente,  
 llego a Plaza Elíptica y me meto en dirección Universitaria, dos estaciones  
 después me he tenido que bajar (0.4)  
 31X muy bien  
 32K y luego cuando llego por la tarde ((-----))  
 33B ((-----[-----))  
 34M [siéntate aquí mejor, por esa  
 silla tan grande (-----)  
 35K así que un desastre (0.3) María me quiero lavar las manos  
 36M moment (0.4)  
 37K es esta la casa de tus padres?  
 38M qué va, de qué va a ser la casa de mis padres  
 39B (risas)  
 40K no:::  
 41B no, no no  
 42K ah yo pensaba que era::, que vivía aquí con sus padres, jodé que punto  
 43C no, se ha cambiado, esta es su nueva casa  
 44B se ha liberado, María (risas)  
 45C donde están tus padres María, [sácalos ((*riéndose*))  
 46B ((risas))  
 47 (risas)  
 48M papá levántate ((-----))  
 49B [risas  
 50C [los ha escondido ((*riéndose*))  
 51B te voy a enseñar ((*riéndose*)) (0.4)  
 52X qué hijos de puta ((*bajo*)) (0.3)  
 53M no haber corrido tanto (risas)  
 54C no te jode ((*riéndose*))  
 55M éste es el mío Bego? ((*se refiere al vaso*))  
 56B sí  
 57K (oye, el jabón lo pongo en las piedras?) ((*desde el baño*))  
 58M cómo?  
 59K el jabón lo pongo en las piedras?  
 60M sí (0.4)  
 61X qué hijos de puta, pero es que mil veces hijos de puta (0.4)  
 62M mírala oye, [pero si eres tú la que te has pasado  
 63B [dijala oye  
 64X [yo no iba, yo no iba a esa velocidad  
 65B pues [no lo pagues y recurre y ya está  
 66X [es imposible, es imposible  
 67C ah ya recurrí una vez y no tuvo que pagar, [recurras  
 68B [claro  
 69X ((-----))

- 70B (tú dices-, tú dices que es imposible por tu carácter pacífico ((*riéndose*))  
 71C te inventas una historia  
 72X y tú qué dijiste?  
 73C yo que- que iba al hospital o algo  
 ((por otro lado K ha empezado a hablar con M acerca de cuando ella vivía en el barrio. En este punto el resto de los participantes enganchan con este asunto))  
 74K vivía en casa de mi abuela y cuando ella murió hace once años fue cuando empezaron a tirar las casas y a construir las nuevas, y toda mi infancia ahí detrás (0.3) qué recuerdas  
 75M y vas y te pierdes (risas)  
 76K y voy y me pierdo  
 77B ((risas))  
 78K ¡pues no tenía ni idea, yo- yo me exploraba todo esto, María, yo conocía-  
 ¡yo- (0.3) yo-  
 79B ¡no te lo vamos a decir pero te acabamos de llamar tonta ((*riéndose*))  
 ((risas))  
 80K ((.....)) conocía las calles estas  
 81B ((.....)) sí porque el mío era éste, y no es porque ((.....)) ((vase))  
 82K ((.....)) ¿qué pasa que se quería meter conmigo o qué? ya ¡ya, na más llegar ((*riéndose*)) (risas)  
 83B ¡venga, cuéntanos- cuéntanos lo del chico ese  
 venga  
 84K ayumi ((grito agudo))  
 85B pero venga ¡ya  
 86C ((no se parece a Michael Jackson verdad?, qué guapa? ((*cuando una revista llamada Amaranta*))  
 87K qué cotilla la tía ((*riéndose*))  
 88C la Janet Jackson  
 89M mh m  
 90K sí  
 91C pero luego tiene otra que es horr- espantosa, no? (0.3)  
 92M Latoya  
 93C Latoya ((*riéndose*))  
 94K Latoya no es fea, no?  
 95M ((.....)) es horrible  
 96C ¡parece nombre de gitana verdad?, Latoya  
 97B la Teya es una de mi pueblo  
 98C la Teya claro  
 99K ((.....))  
 100B (que es como super basto, no? en vez de María Victoria le llaman la Teya y va a otro pueblo, al pueblo de al lado y quiere que la llamen Victor (risas)  
 101X (risas)  
 102C por qué?  
 103B porque es más fino  
 104C ((risas))  
 105B ¡porque la Teya queda un poco: ((risas))  
 106C ((risas) muy varonil ((*riéndose*)) (risas)  
 107K haja es que eso de la Teya es que es de un basto  
 108B sí, pues sí  
 109K Latoya Jackson ((*riéndose*)) (risas)  
 110B la Teya del tío (risa) (risas)  
 pero que han sacado más? otras nombres más? no- no es el que: había en las jornadas, el Amaranta esa ((se refiere a la revista))  
 111K sí sí es el de la- ((.....)) vale a pensar que es una vergüenza pero según llevo la carpeta hace dos meses de las jornadas, según la dejó, no la he vuelto a tocar, no me acordaba que tenía el Amaranta este, de este trimestre, qué mal qué mal

112B de este trimestre, [no mujer (risas)]  
 113K [(-----) (risas)]  
 114C cada cuándo lo sacan?  
 115K [cada-  
 116B [cuando pueden, cuando pueden yo creo  
 117X qué depresión  
 118B sacarán otro para el 8 de marzo, si andan bien (0.3)  
 119X [por qué me tiene que pasar a mi esto? ((tono lloroso))  
 120K [bueno, (-----)]  
 121B [(-----)]  
 123X no puedo recurrir  
 124B por qué no?  
 125X no porque ya lo tienen todo medido y limitado  
 126K qué tal la facultad?  
 127M (no voy a -----)  
 128X qué hijos de puta, [es que no (-----)]  
 129K (yo me acabo de comer un churro de chocolate ((a María))  
 130B [(risas)]  
 131K por el camino digo [(-----)]  
 132X [es que- (-----)] [yo- yo que siempre respeto las=  
 133M [(risas) un churro de chocolate=  
 134X ==señales  
 135M ==dice [(risas)]  
 136B [(risas)]  
 137K [(risas)]  
 138X [se ha comido qué?  
 139M un churro de chocolate ((riéndose))  
 140 (risas)  
 141X claro por eso llegas a estas horas tía  
 142 (risas)  
 143M dice como no encontraba el sitio he pillao y un churro de chocolate  
 ((riéndose))  
 144K a: si he empezao a comérmelo y me dao tiempo a comérmelo hasta llegar  
 aquí os lo creéis? ((riéndose)) o sea lo perdida que he estado  
 145M pero qué fuerte  
 146B [(-----)?]  
 147K [a tres personas he tenido que preguntar, o sea [(-----)]  
 148M [no, era grasiento y  
 [(-----) ((riéndose))]  
 149X [hija mía=  
 150K ==han tenido que discutir o sea un poco más adelante en el Toboso=  
 151X ==hija mía  
 152K ==[dónde estaba la calle Rascón, o sea, tres personas  
 153X [y por qué no- mira pero es que tú no has encontrado la calle-, tú no has  
 encontrado la calle Urgel? porque vamos más sencillo que eso  
 154K no  
 155X y no has podido preguntar a nadie oiga [la salida del metro?  
 156K [si he preguntado, la calle Urgel no  
 existe, [he mirao en el mapa y no la he encontrado  
 157M [cómo que no? pero si tiene una salida  
 158K si, salida Urgel  
 159M claro  
 160K pero calle Urgel, [ni la he encontrado en el mapa, ni la he encontrado en el=  
 161M [salida Urgel es la calle Urgel  
 162K ==mapa y la gente me ha dicho eso no existe  
 163X [Carmen (-----)]  
 164M [mira, una salida es Camino Viejo de Leganés, calle Urgel y otra es el  
 Toboso y la de enfrente que no me acuerdo como se llama ahora mismo

- 165K PeñaFiel o algo así  
165M PeñaFiel  
167K {(la única que he encontrado)  
168M {porque la que pone salida Urgel es la calle Urgel, si sabes toda la calle Urgel termina justo enfrente del portal (0.2) que es ésta  
169K bueno, ya lo miraré ((.....)) y por dónde-  
170B ((yo he preguntado por la calle Gascón y (como tenía esta ven) pues me lo han indicado estupidamente  
171K {Gascón?  
172C {dice he preguntado por la calle Gascón ((risas)  
173B ((risas) Gascón ((ríndose))  
pensó que era Gascón, le ha entendido eso  
174M Rascón  
175B ya ::  
176K Rascón  
177B luego he dicho Rascón debe ser ésta  
178X ya he visto yo que los nombres así raros no solo los ponen en Vallecas, es que nosotros- estamos haciendo una colección de nombres raros en Vallecas tía  
179K {para volver puedo volver en :: hasta la Plaza Elíptica en autobús? ((a María))  
180M debe haber  
181K debe haber verdad? ahí arriba  
182M en la misma- en el mismo General Ricardos debe haber  
183K yo creo que sí (José (.....)) es que ha sido una aventura, eh, la del metro  
184X {te vienes hoy a mi casa a dormir? eh, te vienes a mi casa a dormir?  
no (0.3)  
186K bueno, Carmen {estás, no estás siendo nada (.....)  
187K {no porque no me he traído nada (.....)  
{no me he visto yo ahí::  
188X {qué cabrona, qué cabrona, me dijiste que-  
189K ni cabrona ni nada  
190K me dijiste que te ibas a venir la dormir  
191K ((que estaba pensando en irme a dormir a tu casa y ya aquí todas las condiciones interiores me han dejado- me {han quitado las-  
{extenuada-  
192M =ganas (risas)  
193K =((ríndose)) (risas)  
194M he decidido, no prefiero dormir en mi casa- no tía que no me he venido preparada  
195X ahahaha, psicológicamente?  
197C psicológicamente, que te prepare María que pa eso está haciendo escenas psicológicas  
198B venga, hipnotiza ((a ésta .....)) ((ríndose))  
199M ((.....))  
200X está haciendo un curso de hipnotismo  
201M {la voy a hipnotizar, la voy a hipnotizar  
202X ((.....))  
203K de hipnotismo, sí?  
204M de hipnosis, {de hipnosis  
205K {perdona, de hipnosis (0.3) de hipnotismo ((ríndose)) (risas)  
206B hipnotismo ((ríndose))  
207K ay perdonadme chicas pero es que duermo muy poco, que estoy en las nubes ((ríndose)) a:: ((gritando bajito))  
208M a:: ((gritando bajito))

209K y tampoco me voy a ir a tu casa porque me voy a ir a buscar a: Julio después  
de esto ((aunque le mate)) (risas)

210B ((uy, no- no nos habíamos dado cuenta por qué. (fíjate (0.2)

211K ((risas))

212M anda que ((-----))

213B ((-----))

214X si me has jurado hoy que no íbas a dormir con él porque-

215K ya pero me ha llamado tía, este a medio día y nos hemos liado a hablar y  
parece que me estaba pidiendo de rodillas que-

216B yo que sé si no ve tres en un-

217X ¡bueno María

218K (que- que cómo no nos íbamos a ver después de de haber dormido una hora  
hoy el muchacho, y dos ayer, y tres el otro día

219C qué le haces?

220K ay yo no sé ((riéndose))

221B os pasáis toda la noche despiertos? (0.2)

222X madre mía, yo-

223C el amor al principio es así ((riéndose))

224X yo es que caigo rendida, en- un determinado momento  
qué hacéis?, ¿cuántanos?

225C ((pero hay gente con mucha energía

226X cuántanos?

227K yo que sé-

228X para manteneros despiertos, yo no puedo ((risas)

229K ((risas))

230B y yo qué sé

231K ay, de verdad es que esto es un punto eh

232X porque follando (toda la noche es imposible

233B ((-----))

234K (no::

235M ((-----))

236X hija por eso

237M ((-----)) lo que tienes que preguntarle es el método ((riéndose)

238C ((-----)) ((la María en relación a la revista  
que sigue ojeando))

239M pues una tía que hace Bellas Artes (y tiene veintitrés

240C ((ya pero-, pero qué es esto, es

subvencionado?

241M no no no ella es la (-----) es la ilustradora, esto-, esto (0.2) ella es la  
ilustradora, y de esto es de lo que: de donde sacan la subvención (0.5)

243K tenéis un cigarro? (0.3) jo, el churro estaba asqueroso eh

B244 ((risas)

245K (no quiero ni pensarlo de verdad, qué asco (0.2) además no era de esos  
chiquititos que suelen vender por ahí sino un pedazo de churro (así enorme

246M [total, una

porra

247K casi una porra tía, no no era una porra pero casi (0.3)

pues nada aquí esta una-

248M o sea que yo aquí haciendo cosas super sanas para vosotras

249X mmm, es verdad

250K y (yo me como un churro de chocolate ((riéndose)) (risas)

251M (y tú comiéndote un churro de chocolate ((riéndose)) (risas)

un churro repugnante, mh (0.4)

((cambio de tema))

## V1-2Esp. (Madrid 1994)

Ana (A), Raquel (E), Marina (M), Marga (MG), Talma, Esther (E), Sera, Cristina, Yoli, Almudena y Noemí (N) comen en casa de esta última.

- (...)
- 1M no le comentaste al Kurdo que... le hicimos la fotografía? ((la Esther))
- 2E que no la he visto, no ha vuelto por allí, está missing
- 3M en un bar de Chueca, tanteando con una chica ((sonrisa))
- 4 (risas)
- 5R todo Lavapiés lo sabe ya ((riéndose))
- 6E bueno, ya te digo, yo inmediatamente llegué al curro al día siguiente y dije cosa que todo el mundo buscando al Kurdo y el Kurdo ligando en- en Chueca
- 7N pero, ligando así ((con una .....))
- 8M ((bueno, tengo una fotografía vamos así ((se abraza a Marga y la mira fijamente y parpadeando))), así conocida?
- 9N no sé, a la chica no le vi la cara porque estaba bajada así ((baja la cabeza))
- 10M a lo mejor era Viviana
- 11MG y él estaba encima ((hace como que abraza a alguien)) (risas) y dijo uy, no no no teñ teñ teñ ((refiriéndose a lo dicho en (11))
- 12M qué estillas somos
- 13R ((risas))
- 14A ((risas))
- 15R ((risas))
- 16M dijo, ¡uy que fotografía acaba de hacer aquí ((riéndose))
- 17R ((.....))
- 18MG cosa ((.....))
- 19E ((el que quiera hacer algo y que nadie se entere que se vaya a su casa
- 20 (risas)
- 21E (..... rojo.....) maja si lo hace en la calle en la calle
- lea vox populi=
- 22 ((risas))
- 23E eso es como las revistas, está usted en un sitio público
- 24R Marina no estaba allí apostó pero se encontró pero se encontró la cosa y oye ((riéndose))
- 25 (risas)
- 26E y no va a coger y no contar nada, pues no
- 27 (risas)
- 28T ¡pero cómo sacaste la foto? ((la Marina))
- 29N ¡oye vamos a ver, para repartir esto? (.....) ((refiriéndose al pastel))

((la conversación se divide en dos entre las que atienden al pastel y las que continúan hablando de la foto))

## Bibliografía citada

- ABRIL, G. (1984) "Dicho y hecho: apuntes sobre la ilocución", *Revista de Ciencias de la Información*, Universidad Complutense, 1.
- (1986) *La Comunicación y el discurso: la dimensión humorística de la interacción*, Madrid, Universidad Complutense (tesis doctoral).
- (1987) "Figuras de la libertad", *La Balsa de la Medusa*, 1, 7-9.
- (1988) *Presuposiciones*, Valladolid, Barrio de Maravillas.
- (1989) "De la comicidad al humor", *La Balsa de la Medusa*, 10-11, 11-23.
- (1994) "Análisis semiótico del discurso", en J. M. Delgado y J. Gutiérrez (eds.), 427-457.
- ALEXANDER, R. J. (1992) "Verbal humour in German and English, compared and contrasted", en *IOE Congress International sur L'Humour: Le Monde du Rire et le Rire du Monde à Paris*, Corhum/Universidad de Paris VIII/International Society for Humor Studies, Julio 1992.
- APTER, M. J. (1977) "The theory of humorous reversals", en A. J. Chapman y H. C. Foot (eds.) *It's a funny thing, humour*, Nueva York, Pergamon.
- (1982) *The experience of motivation*, Londres, Academic Press.
- AUSTERLITZ, R. (1988) "Semiotic theory. Myth, play, humor", *Canadian-American Slavic Studies*, 22, 1-4, 35-42.
- AUSTIN, J. L. (1971) *Palabras y acciones. Cómo hacer cosas con palabras*, Buenos Aires, Paidós.
- BAFFIN, M. (1974) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Barcelona, Barral.
- (1980) *Problemas literarios y estéticos*, La Habana, Editorial Arte y Literatura.
- (1981) *The dialogic imagination*, Austin, University of Texas Press.
- (1994) *Speech genres and other late essays*, Austin, University of Texas Press.
- BASSO, H. (1979), *Portraits of "the whiteman". Linguistic Play and Symbols among Western Apaches*, Cambridge, Cambridge, University Press.
- BATESON, G. (1991) *Paseo hacia una ecología de la mente*, Buenos Aires, Planeta-Carlos Lohle.
- BAUDELAIRE, C. (1988) *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, La Balsa de la Medusa-Visor.
- BAUMAN, R. (1986), *Story, performance, and event*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BAUMAN, R. y BRIGGS, C. L. (1990) "Poetics and performance as critical perspectives on language and social life", *Annual Review of Anthropology*, 19, 59-88.
- BENJAMIN, W. (1991) "El narrador", en *Puro una crítica de la violencia y otros ensayos*, Madrid, Taurus.
- BENGUECHEA, M. (19 ) "Dominance and sex: Two independent variables in the analysis of interruption", *Pragmalinguística*, 1, 35-52.
- BERGSON, H. (1973) *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Madrid, Espasa Calpe.
- BERLYNE, D. E. (1972) "Humor and it's kin", en J. H. Goldstein y P. E. McGhee (eds.), 43-60.

- BERRENDONNER, A. (1987) *Elementos de pragmática lingüística*, Buenos Aires, Gedisa.
- BIRDWHISTELL, R. L. (1982) "Un ejercicio de kinesica y lingüística: la escena del cigarrillo", *La nueva comunicación*, Barcelona, Kairós. (Ed. e introd. de Yves Winkin).
- BLAKEMORE, D. (1992) *Understanding utterances*, Oxford, Basil Blackwell.
- BOSKIN, J. (1987) "The complicity of humor: the life and death of Sambo", en J. Morreall (ed.) *The philosophy of laughter and humor*, 250-263.
- BRENNEIS, D. (1990) "Shared and solitary sentiments: the discourse of friendship, play, and anger in Bhatgaon", en C. A. Lutz y L. Abu-Lughod (eds.), 113-125.
- BRICKER, R. V. (1976) "Some Zinacanteco joking strategies", en B. Kirshenblatt-Gimblett y J. Sherzer (eds.), 51-62.
- BROWN, R. L. (1980) "The pragmatics of verbal irony", en R. Shuy y A. Shriukal (eds.) *Language use and the uses of language*, Washington DC, Georgetown University Press.
- BROWN, P. y FRASER, C. (1979) "Speech as a marker of situation", en K. R. Scherer y H. Giles (eds.) *Social markers in speech*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BROWN, P. y LEVINSON, S. (1978) *Politeness. Some universals in language use*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BROWN, J. R. y ROGERS, L. E. (1991) "Openness, uncertainty, and intimacy: An epistemological reformulation", en N. Coupland, G. Giles y J. M. Wiemann (eds.) *'Miscommunication' and problematic talk*, Newbury Park, Sage.
- BROWN, P. y YULE, G. (1983) *Discourse analysis*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BUTTON, G. Y LEE, J. R. E. (eds.) (1987) *Talk and social organization*, Clevedon, Multilingual Matters Ltd.
- CARROLL, L. (1988) *The complete works of Lewis Carroll*, Londres, Penguin.
- CHAFE, W. L. (1980) "The development of consciousness in the production of a narrative", en W. L. Chafe (ed.) *The Pear Stories*, Norwood, NJ: Ablex.
- (1993) "Seneca speaking styles and the location of authority", en J. H. Hill y J. T. Irvine (eds.), 72-87.
- CICOUREL, A. (1972) "Basic and normative rules in the negotiation of status and role", *Recent Sociology*, 2, 4-45.
- CLARK, H. C. Y CARLSON, T. B. (1982) "Speech acts and hearers' beliefs", en N. V. Smith (ed.) *Mutual knowledge*, 1-36.
- CLIFT, R. (1993) *Misunderstanding in conversation*, tesis doctoral, Universidad de Cambridge.
- COLE, P. (ed.) (1978) *Syntax and semantics*, vol. 9: *Pragmatics*, Nueva York, Academic Press.
- (ed.) (1981) *Radical pragmatics*, Nueva York, Academic Press.
- COLE, P. Y MORGAN, J. L. (1973) *Syntax and semantics*, vol. 3: *Speech acts*, Nueva York, Academic Press.
- COSER, R. L. (1980) "Laughter among colleagues", *Psychiatry*, 23, 81-95.
- COULTHARD, M. (1983) *An introduction to discourse analysis*, Londres, Longman.



- CUTLER, A. (1974) "On saying what you mean without meaning what you say", *Tenth regional meeting of the Chicago Linguistic Society*, 117-27.
- DAVIES, C. (1990) "An explanation of Jewish jokes about Jewish women", *Humor*, 3-4, 363-378.
- DEFAYS, J.-M. (1994) "La rhétorique, la sémiotique et la comique", *Recherches Sémiotiques*, 81-101.
- DE LAURETIS, T. (1984) *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*, Madrid, Cátedra.
- (1986) *Technologies of gender*, Bloomington, Indiana University Press.
- DELEUZE, G. (1989) *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (1988) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos.
- DELGADO, J. M. y GUTIÉRREZ, J. (eds.) (1994) *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales*, Madrid, Síntesis Psicológica.
- DE SOUSA, R. (1987) "When it's wrong to laugh?", en J. Morreall (ed.) *The philosophy of laughter and humor*, 226-250.
- DOUGLAS, M. (1968) "The social control of cognition: Some factors in joke perception", *Man*, 3, 361-376.
- DREW, P. (1987) "Po-faced recipients of teases", *Linguistics*, 25, 219-253.
- (1991) "Asymmetries of knowledge in conversational interactions", en I. Marková y K. Foppa (eds.) *Asymmetries in dialogue*, Hertfordshire, Harvester Wheatsheaf.
- DUCROT, O. (1986) *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*, Barcelona, Paidós.
- DURANTI, A. (1983) "Samoan speechmaking across social events: One genre in and out of a form", *Language in Society*, 12, 1-22.
- (1988) "Intention, language and social action in a Samoan context", *Journal of Pragmatics*, 12, 13-33.
- (1993) "Language in context and language as context: the Samoan respect vocabulary", en A. Duranti y C. Goodwin (eds.).
- DURANTI, A. y GOODWIN, C. (1992) *Rethinking context. language as an interactive phenomenon*, Cambridge, Cambridge University Press.
- ECO, U. (1986) *Travels in the hyper reality*.
- EDER, D. (1990) "Serious and playful disputes: variation in conflict talk among female adolescents", en A. D. Grimshaw (ed.), 67-85.
- EICHINBER FERRO-LUCHI, G. (1990) "Tamil jokes and the polytypetic-prototype approach to humor", *Humor*, 3, 2, 147-158.
- EISENBERG, A. R. (1986) "Teasing: verbal play in two Mexican homes", en B. B. Schieffelin y E. Ochs (eds.), 182-198.
- EMERSON, J. P. (1973) "Negotiating the serious import of humor", *Sociometry*, 32, 169-81.
- ESCANDELL VIDAL, M. V. (1993) *Introducción a la pragmática*, Barcelona, Anthropos.
- FOPPA, K. (1990) "Topic progression and intention", en I. Marková y K. Foppa (eds.) *The dynamics of dialogue*, Hertfordshire, Harvester Wheatsheaf.
- FOUCAULT, M. (1987) *Historia de la sexualidad*, vol. 1, Madrid, Siglo XXI.
- FREUD, S. (1960) *Jokes and their relation to the unconscious*, Londres, Routledge.
- FRY, W. (1963) *Sweet madness: A study of humor*, Palo Alto, Pacific Books.
- GABIN, R. J. (1984) "Humor as metaphor, humor as rhetoric", *Fourth International Congress on Humor in Tel Aviv*, Junio 1984.

- GARCÍA SELGAS, F. J. (1994) "Análisis del sentido de la acción: trasfondo de la intencionalidad", en J. M. Delgado y J. Gutiérrez (eds.), 493-527.
- GARDNER, H. y SPIELMANN, R. W. (1980) "Funny stories and conversational structures", *International Journal of Human Communication*, 13, 2, 179-200.
- GIBBS, R. W. (1986) "On the psychology of sarcasm", *Journal of experimental psychology: General*, vol. 113, no. 1, 3-15.
- GIDDENS, A. (1990)
- GILES, H. y HEWSTONE, M. (1982) "Cognitive structures, speech, and social situations: Two integrative models", *Language Science*, 4, 2, 187-219.
- GOFFMAN, E. (1958) "On face-work: an analysis of ritual elements in social interaction", en J. Laver y S. Hutchason (eds.) *Face-to-face communication*, Harmondsworth, Penguin.
- (1974) *Frame analysis: An essay on the organization of experience*, Nueva York, Harper and Row.
- (1976) "Replies and responses", *Language in Society*, 5, 257-313.
- (1979) *Espressione e identità*, Milano, Mondadori.
- (1981) *Forms of talk*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- (1990) *The presentation of self in everyday life*, Londres, Penguin.
- (1991) *El orden de la interacción. Los momentos y sus hombres*, Barcelona, Paidós. (Ed. e introd. de Yves Winkin).
- GOLDBERG, J. A. (1987) "A move toward describing conversational coherence", en R. T. Craig y K. Tracy (eds.) *Conversational coherence: Studies of form and strategy*, Beverly Hills, Sage.
- (1990) "Interrupting the discourse on interruptions. An analysis in terms of relationally neutral, power and rapport oriented acts" *Journal of Pragmatics*, 14, 883-903.
- GOODMAN, L. (1992) "Gender and humor", en F. Bonner y otras (eds.) *Imagining women. Cultural representations and gender*, Cambridge, Polity Press.
- (1992) "Comic subversions: comedy as strategy in feminist theater" en F. Bonner y otras (eds.).
- GOODWIN, C. (1981) *Conversational organization: Interaction between speakers and hearers*, Nueva York, Academic Press.
- GOODWIN, C. y GOODWIN, M. (1990) "Interstitial argument", en A. D. Grimshaw (ed.).
- GREIMAS, A. J. (1973) *En torno al sentido. Ensayos semióticos*, Madrid, Fragua.
- GRICE, H. P. (1967) *Logic and conversation*, William James Lectures, Harvard University.
- (1975) "Logic and conversation", en P. Cole y J. L. Morgan, (eds.) *Syntax and Semantics. Speech Acts*, Nueva York, Academic Press, 41-58.
- GRIMSHAW, A. D. (ed.) (1990) *Conflict talk. Sociolinguistic investigations of arguments in conversations*, Cambridge, Cambridge University Press.
- GUATTARI, F. "Vers une autopoiesis de la communication", *Futur Antérieur*, 11, 41-51.
- (1994), "Micropolítica del fascismo", *Futuro. Insomnión*, 1, 16-24.
- GUMPERZ, J. J. (1982) *Discourse strategies*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HALL, E. T. (1989) *El lenguaje silencioso*, Madrid, Alianza.

- HALLIDAY, M. A. K. y HASSEN, R. (1989) *Language, context, and text: aspects of language in a social-semiotic perspective*, Oxford, Oxford University Press.
- HANCHER, M. (1980) "How to play games with words: speech act jokes", *Journal of Literary Semantics*, 9, 1, 20-29.
- HANDELMAN, D. y KAPPERER, B. (1972) "Forms of joking activity: A comparative approach", *American Anthropologist*, 74, 484-517.
- HARAWAY, D. (1989) "A manifesto for cyborgs: Science, technology, and socialist feminism in the 1980s", en E. Wood (ed.) *Coming to terms: feminism, theory, politics*, Nueva York, Routledge.
- HAVILAN, J. B. (1986) "'Con buenos chiles': Talk, targets and teasing in Zimacantan", *Text*, 6, 3, 249-282.
- HAVERKATE, H. "A speech act analysis of irony", *Journal of Pragmatics*, 14, 77-109.
- HELLER, L. G. (1974) "Toward a general typology of puns", *Language and Style*, 7, 271-282.
- HERITAGE, J. y ATKINSON, J. M. (eds.) (1984) *Structures of social action*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HETZERON, R. (1991) "On the structure of punchlines", *Humor*, 4, 61-108.
- HILL, J. H. e IRVINE, J. T. (1993) *Responsibility and evidence in oral discourse*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HOCKETT, C. F. (1972) "Jokes", en M. E. Smith (ed.) *Studies in linguistics in honor of George L. Trager*, The Hague, Mouton.
- HYMES, D. (1972) "Models of the interaction of language and social life", en J. J. Gumperz y D. Hymes (eds.) *Directions in sociolinguistics: the ethnography of communication*, Nueva York, Holt, Rinehart & Winston.
- IBÁÑEZ, J. (1979) *Más allá de la sociología. El grupo de diácrisis: teoría y crítica*, Madrid, Siglo XXI.
- IRVINE, J. T. (1993) "Insult and responsibility: verbal abuse in Wolof village", en J. H. Hill y J. T. Irvine (eds.).
- ISAACS, A. y CLARK, H. H. (1990) "Ostensible invitations", *Language in Society*, 19, 493-509.
- JEFFERSON, G. (1972) "Side sequences", en D. Sudnow (ed.) *Studies in social interaction*, Nueva York, Free Press.
- (1978) "Sequential aspects of storytelling in conversation", en J. Schenkein (ed.) *Studies in the organization of conversational interaction*, en J. Schenkein, Nueva York, Academic Press.
- (1979) "A technique for inviting laughter and its subsequent acceptance/declination", en G. Psathas (ed.) *Everyday language: Studies in ethnomethodology*, Nueva York, Irvington.
- (1984) "On the organization of laughter in talk about troubles", en J. M. Atkinson y J. Heritage (eds.) *Structures of social action*, Cambridge, Cambridge University Press.
- (1985) "An exercise in the transcription and analysis of laughter", en T. A. Van Dijk *Handbook of discourse analysis*, vol 3., Londres, Academic Press.
- (1987) "Exposed and embedded corrections", en G. Button y J. R. E. Lee (eds.), 86-100.

- JEFFERSON, G., SACKS, H. y SCHEGLOFF, E. (1987) "Notes on laughter in the pursuit of intimacy", en G. Button y J. R. E. Lee (eds.) *Talk and social organization*, Clevedon, Multilingual Matters Ltd.
- JOHNSON, R. (1978) "Jokes, theories, anthropology", *Semiotics*, 22.3/4, 309-334.
- KELLY, L. G. (1971) "Punning and the linguistic sign", *Linguistics*, 66, 5-11.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, B. y SHERZER, J. (eds.) (1976) *Speech play*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- KOCHMAN, T. (1983) "The boundary between play and nonplay in black verbal dueling", *Language in Society*, 12, 329-337.
- KOESTLER, A. (1981) *Jano*, Madrid, Debate.
- (1989) *The act of creation*, Londres, Hutchinson.
- KREUZ, R. J. y GLUCKSBERG, S. (1989) "How to be sarcastic: The echoic reminder theory of verbal irony", *Journal of Experimental Psychology: General*, 118, 4, 374-386.
- LABOV, W. (1972a) *Language in the inner city: Studies in the black English vernacular*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- (1972b) "Rules for ritual insults", en D. Sednaw (ed.) *Studies in social interaction*, Nueva York, Free Press.
- (1981) "Speech actions and reactions in personal narrative", en D. Tannen (ed.), *Analyzing discourse: Text and talk*, Georgetown University Round Table, Washington DC, Georgetown University Press.
- LABOV, W. y WALETZKY, Y. (1967) "Narrative analysis: Oral version of personal experience", en J. Helms (ed.) *Essays on the verbal and visual arts*, Seattle, University of Washington Press.
- LAFAVE, L. (1972) "Humor judgments as a function of reference group and identification classes", en J. H. Goldstein y P. M. McGhee (eds.).
- LA FAVE, L., HADDAD, J. y MAESON, W. A. (1976) "Superiority enhanced self-esteem and perceived incongruity humor theory", en A. J. Chapman y H. C. Foot (eds.).
- LAZZARATO, M. (1990) "La 'Panthère' et la communication", *Futur Antérieur*, 2, 54-67.
- (1992) "Reality shows: le sujet et l'expérience. Variations sur quelques thèmes benjaminiens", *Futur Antérieur*, 11, 73-89.
- (1994) "L'événement et la subsumption réelle: Saussure, Wittgenstein et Bakhtine", *Futur Antérieur*, 19, 95-110.
- LAZZARATO, M. y NEGRI, T. "Travail immatériel et subjectivité", *Futur Antérieur*, 6, 86-99.
- LEECH, G. (1983) *Principles of pragmatics*, Londres, Longman.
- LEVINSON, S. (1983) *Pragmatics*, Cambridge, Cambridge University Press.
- (1988) "Putting linguistics on a proper footing: explorations in Goffman's concept of participation", en P. Drew y A. Wootton (eds.) *Erving Goffman. Exploring the interaction order*, Cambridge, Polity Press.
- LIMÓN, J. E. (1982) "History, chicano joking, and the varieties of higher education: Tradition and performance as critical symbolic action", *Journal of the Folklore Institute*, 9, 414-466.
- LINDSTROM, L. (1992) "Context contests: debatable truth statements on Tanna (Vanuatu)", en A. Duranti y C. Goodwin (eds.).

- LINELL, P. y JONSSON, L. (1991) "Suspect stories: On perspective-setting in an asymmetrical situation", en I. Marková y K. Poppa (eds.) *Asymmetries in dialogue*, Harvester Wheatsheaf, Hemel Hempstead.
- LONG, L. y GRAESSER, A. C. (1988) "Wit and humor in discourse processing", *Discourse Processes*, II, 35-60.
- LÓPEZ PETIT, S. (1994) "Por un pensamiento de la unilateralidad", *Falacro*, 1, 38-43.
- LOUDON, J. B. (1970) "Teasing and socialization on Tristan Da Cunha", P. Mayer (ed.) *Socialization: The approach of social anthropology*, Londres, Tavistock.
- LOZANO, J., PEÑA-MARIN, C. y ABRIL, G. (1990) *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, Madrid, Cátedra.
- LUTZ, C. A. y ABU-LUGHOD, L. (eds.) (1990) *Language and the politics of emotion*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MAFFESSOLI, M. (1991) *El tiempo de las tribus*, Icaria Barcelona.
- MALDONADO, C. (1991) *Discurso directo y discurso indirecto*, Madrid, Taurus.
- MARINA, J. A. (1992) *Elogio y refutación del ingenio*, Barcelona, Anagrama.
- MARTIANICH, A. P. (1981) "A theory of communication and the depth of humor", *Journal of Literary Semantics*, 10, 20-32.
- MAUSS, M. (1971) "Ensayo sobre los dónes. Razón y forma del cambio en las sociedades primitivas", en *Sociología y antropología*, Madrid, Tecnos.
- MCDOWELL, J. H. (1983) "Verbal dueling", en T. A. Van Dijk (ed.) *Handbook of discourse analysis*, Londres, Academic Press.
- MCGHEE, P. E. (1972) "On the cognitive origins of incongruity humor: fantasy assimilation versus reality assimilation", en J. H. Goldstein y P. E. McGhee (eds.),
- MILLER, P. (1986) "Teasing as language socialization and verbal play in a white working-class community", en B. B. Schieffelin y E. Ochs (eds.), 199-212.
- MILNER, G. B. (1972) "Homo ridens: toward a semiotic theory of humor and laughter", *Semiotica*, 5, 1-30.
- MULKAY, M. (1988) *On humor. Its nature and its place in modern society*, Oxford, Blackwell.
- MURRAY, K. (1989) "The construction of identity in the narratives of romance and comedy", en J. Shotter y K. J. y K. J. Gergen (eds.), 176-205.
- MYERS ROY, A. (1978) *Irony in conversation*, Ann Arbor MI, University Microfilms International.
- NASH, W. (1985) *The language of humor. Style and technique in comic discourse*, Londres, Longman.
- NEGRI, T. (1992) "Infinité de la communication/limitude du désir", *Future Antérieur*, 11, 5-8.
- NEWMAYER, F. J. (1988) *Linguistics: the Cambridge survey. IV Language: the socio-cultural context*, Cambridge, Cambridge University Press.
- NIELSEN, A. P. (1983) "Wit: an alternative to force", *Et cetera*, 445-450.
- NORRICK, N. R. (1993) *Conversational joking. Humor in everyday talk*, Bloomington, Indiana University Press.
- OCHS, E. (1979) "Transcription as theory", en E. Ochs y B. Schieffelin (eds.) *Developmental pragmatics*, Nueva York, Academic Press.

- OCHS-KEENAN, E. y SCHIEFFELIN, B. (1983) "Topic as a discourse notion: A study of topic in the conversations of children and adults", en E. Ochs y B. Schieffelin (eds.) *Acquiring conversational competence*, Boston, Routledge y Kegan.
- PALMER, J. (1987) *The logic of absurd: On film and TV comedy*, Londres, British Film Institute.
- (1994) *Taking humour seriously*, Londres, Routledge.
- PEÑA-MARÍN, C. (1986) "L'ironie: le masque de l'autre", en *Proceedings of the IIIrd I.A.S.S. Congress*, La Haya, Mouton.
- (1989) "Ironía y violencia", *La Balsa de la Medusa*, 10-11, 23-31.
- PHILIPS, S. (1975) "Teasing, punning, and putting people" en *Working Papers in Sociolinguistics*, Arizona, University of Arizona.
- (1992) "The routinization of repair in courtroom discourse", en A. Duranti y C. Goodwin (eds.).
- POLANYI, L. (1985) "Conversational storytelling", en T. A. Van Dijk (ed.) *Handbook of discourse analysis*, Londres, Academic Press.
- RADCLIFFE, A. R. (1940) "On joking relationship", *Africa*, 13, 195-210.
- RASKIN, V. (1985) *Semantic mechanism of humor*, Boston, D. Reidel Publishing.
- RICOEUR, P. (1987) *Tiempo y narración*. Madrid, Ediciones Cristiandad.
- ROSENBERG, G. V. (1990) "Language in the discourse of the emotions", en C. A. Lutz y L. Abu-Lughod (eds.) *Language and the politics of emotion*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SACKS, H. (1973) "On some puns with some intimations", en R. W. Shuy, (ed.) *In Report of the twenty-third Annual Roundtable Meeting in Linguistics and Language Studies*, Washington DC, Georgetown University.
- (1974) "An analysis of the course of joke's telling", en R. Bauman y J. Scherzer (eds.) *Explorations in ethnography of speaking*, Cambridge, Cambridge University Press.
- (1975) "Everybody has to lie", en B. Blout y M. Sanchez (ed.) *Sociocultural dimension of language use*, Nueva York, Academic Press.
- (1978) "Some technical considerations of a dirty joke", en J. Schenkein (ed.) *Studies in the organization of conversational interaction*, Nueva York, Academic Press.
- SACKS, H. SCHEGLOFF, E. y JEFFERSON, G. (1978) "A simplest systematics for the organization of turn-taking in conversation", *Language*, 50, 696-735.
- SÁNCHEZ DE ZAVALA, V. (1994) *Ensayos de la palabra y el pensamiento*, Madrid, Trotta.
- SAPER, B. (1991) "The 'Jap' controversy: An excruciating psychological analysis", *Humor*, 3-2, 223-239.
- SAUSSURE, F. (1983) *Curso de lingüística general*, Madrid, Akal.
- SAVILLE-TROIKE, M. (1982) *The ethnography of communication. An introduction*, Oxford, Basil Blackwell.
- SCHEGLOFF, E. A. (1981) "Discourse as an interactional achievement: some uses of 'huh' and other things that come between sentences", en D. Tannen (ed.)
- (1987) "Recycling turn beginnings: A precise repair mechanism in conversation's turn-taking organization", en G. Button y J. R. Lee (eds.) *Talk and social organization*, Clevedon, Multilingual Matters Ltd.
- (1992) "In another context", en A. Duranti y C. Goodwin (eds.), 191-227.

- SCHIEFFELIN, B. B. (1986) "Teasing and shaming in kaluli children's interactions", en B. B. Schieffelin y E. Ochs (eds.), 165-181.
- SCHIEFFELIN, B. B. y OCHS, E. (eds.) (1986) *Language socialization across cultures*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SCHIFFRIN, D. (1988) "Conversation analysis" en F. J. Newmeyer (ed.) *Linguistics: The Cambridge survey. Language: the socio-cultural context*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SEARLE, J. R. (1986) *Actos de habla*, Madrid, Cátedra.
- SCHERER, K. R. y GILES, H. (1979), *Social markers in speech*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SCHERZER, J. (1978) "Oh! That's a pun and I didn't mean it", *Semiotica*, 22, 335-350.
- (1985) "Puns and Jokes", en T. A. Van Dijk (ed.) *Handbook of discourse analysis*, Londres, Academic Press.
- SHOTTER, J. y GERGEN, K. J. (eds.) (1989) *Texts of identity*, Londres, Sage.
- SHUMAN, A. (1993) "'Get outa my face': entitlement and authoritative discourse", en J. H. Hill y J. T. Irvine (eds.), 135-160.
- SIGMAN, S. J. (1984) "¿Quién apretó el botón para lanzar la bomba atómica?", en *La nueva comunicación*, Barcelona, Kairós. (Ed. e introd. de Yves Winkin).
- SIMMEL, G. (1977) *Sociología. Estudios sobre las formas de socialización*, Madrid, Revista de Occidente.
- SLUGOSKY, B. R. y TURNBULL, W. (1988) "Too cruel to be kind and to kind to be cruel: Sarcasm, banter and social relations", *Journal of Language and Social Psychology*, 7, 2, 101-123.
- SPERBER, D. (1984) "Verbal irony" pretense or echoic mention?", *Journal of Experimental Psychology: General*, 113.1, 130-36.
- SPERBER, D. y WILSON, D. (1981) "Irony and the use-mention distinction", en P. Cole (ed.), 293-318.
- SPRADLEY, J. P. y MANN, B. J. (1975) *The cocktail waitress*, Londres y Nueva York, Wiley.
- SARANGI, S. K. y SLEMBROUCK, S. (1992) "Non-cooperation in communication: A reassessment of gricean pragmatics", *Journal of Pragmatics*, 17, 117-154.
- STOELTJE, B. J. y BAUMAN, R. (1988) "The semiotics of folkloric performance", en T. A. Sebeok y J. Umiker-Sebeok (eds.) *The semiotic web*, 585-99.
- STORA-SANDOR, J. (1992) "Humor and identity. Minority laughter, Jewish humor and women's humor", en *10E Congrès International sur L'Humour: Le Monde du Rire et le Rire du Monde à Paris*, Corhum/Universidad de Paris VIII/International Society for Humor Studies, Julio 1992.
- SULS, J. M. (1972) "A two-stage model for the appreciation of jokes and cartoons: and information-processing analysis", en J. Goldstein y P. E. McGhee (eds.) *Handbook of humor research*, Nueva York, Springer-Verlag.
- (1983) "Cognitive processes in humor appreciation", en P. E. McGhee y J. H. Goldstein (eds.) *Handbook of humor research*, Nueva York/Springer Verlag.
- SYKES, A. J. M. (1966) "The joking relationship in an industrial setting", *American Anthropologist*, 68, 183-93.
- TANNEN, D. (1984) *Conversational style: Analyzing talk among friends*, Norwood, Ablex.

- (1985) "Relative focus on involvement in oral and written discourse", en D. R. Olson, N. Torrance, and A. Hildyard (eds.) *Literacy, language, and learning*, Nueva York, Cambridge University Press.
- (1989) *Talking voices: Repetition, dialogue, and imagery in conversational discourse*, Cambridge, Cambridge University Press.
- TARDE, G. (1986) "La opinión y la conversación", en *La opinión y la multitud*, Madrid, Taurus.
- TRAWICK, M. (1990) "Untouchability and the fear of death in a Tamil song", en C. A. Lutz y L. Abu-Lughed (eds.), 186-205.
- TSITSIPIS, L. D. (1989) "Speech play, punning folklore and humor in modern greek: an ethnographer's view", *Journal of Pragmatics*, 13, 871-879.
- VAN DIJK, T. A. (ed.) (1985), *Handbook of discourse analysis*, Londres, Academic Press.
- VAN DIJK T. A. y KINTCH, W. (1978) "Toward a model of text comprehension and production", *Psychological Review*, 85, 5, 363-394.
- VEGA, C. (1992) "On situational humor", en *10E Congrès International sur L'Humour: Le Monde du Rire et le Rire du Monde à Paris*, Corhum/Universidad de Paris VIII/International Society for Humor Studies, Julio 1992.
- (1993) "En torno al humor situacional. La amenaza como ficción humorística", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 11, 333-352.
- (1993) *The analysis of humour in conversations among friends*, tesis de maestría, Universidad de Cambridge.
- "Personal anecdotes in the construction of practical knowledge", *AI & Society Journal*, Londres, Springer-Verlag, (en prensa).
- VICENT, J. M. y CASTELFRANCHI, C. (1981) "On the art of deception: how to lie while saying the truth", en H. Parret, M. Sbisà y J. Vercheren (eds.) *Possibilities and limitations of pragmatics*, Amsterdam, John Benjamins.
- VIOLI, P. (1991) *El infinito singular*, Madrid, Cátedra.
- VOLISOV, V. N. (1986) *Marxism and the philosophy of language*, Harvard, Harvard University Press.
- VUCHINICH, S. (1990) "The sequential organization of closing in verbal family conflict", A. D. Grimshaw (ed.), 118-138.
- WALKER, N. y LEDER, P. (1988) *A very serious thing: Women's humor and american culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- WHITE, H. (1992) *El contenido de la forma*, Barcelona, Paidós.
- WILSON, C. P. (1989) *Jokes: form, content, use and function*, Londres y Beverly Hills, Sage.
- WITTGENSTEIN, L. (1988) *Investigaciones filosóficas*, México, Crítica.
- YAMAGUCHI, H. (1988) "How to pull strings with words. Deceptive violations in the garden-path jokes", *Journal of Pragmatics*, 12, 323-337.
- YOUNG, K. (1989) "Narrative embodiments: Enclaves of the self in the realm of medicine", en J. Shetter y K. J. Gergen (eds.), 153-165.
- ZAJDAM, A. (1991) "Contextualization of canned jokes in discourse", *Humour*, 23-40.
- ZILLMANN, D. (1983) "Disparagement humor", en P. E. McGhee y J. H. Goldstein (eds.)



- ZILLMANN, D. y CANTOR, J. R. (1976) "A disposition theory of humour and mirth", en A. J. Capman y H. C. Foot (eds.), 93-115.
- ZIV, A. (1992) "Use et abus dans l'utilisation de l'humor dans la psychothérapie", en *10E Congrès International sur L'Humour: Le Monde du Rire et le Rire du Monde à Paris*, Cerhum/Universidad de Paris VIII/International Society for Humor Studies, Julio 1992.